Albrechtsberger's Werke.

J. G. Albrechtsberger's
sämmtliche
Schriften
über
Generalbaß, Harmonie-Lehre, und Tonsetzkunst;
zum Selbstunterrichte.

Systematisch geordnet,
mit zahlreichen, aus dessen mündlichen
Mittheilungen geschöpften Erläuterungs-Beyspielen,
und einer
kurzen Anleitung zum Partitur-Spiel,
nebst Beschreibung aller jetzt gebräuchlichen Instrumente,
vermehrt und herausgegeben
von
seinem Schüler
Ignaz Ritter von Seyfried.

Zweyter Band.

Mit 260 Notenbeyspielen.

WIEN,
Druck und Verlag von Anton Strauss.

Zweyter Band.

Anweisung zur Composition.

Inhalt
des zweyten Bandes.

Seite

§. 1. Von den Intervallen 1
= 2. Von den Consonanzen und Dissonanzen, das ist: wohllautenden und übellautenden Intervallen 4
= 3. Von den Bewegungen. . . . . —
= 4. Von den musikalischen Geschlechtern und Tonarten . 7
= 5. Von der alten und neuen Tonleiter (Scala) der Grundstimme 11
= 6. Vom strengen und freyen Satze überhaupt . . 22
= 7. Erste Gattung des zweystimmigen strengen Satzes, welche heißt: Note gegen Note (Nota contra Notam) . 25
= 8. Fortsetzung des vorigen 32
= 9. Von der zweyten Gattung des zweystimmigen strengen Satzes, welche aus zwey oder drey Noten über oder unter einer besteht 44
= 10. Von der dritten Gattung des zweystimmigen strengen Satzes, welcher 4, 6 oder 8 Noten über einer zuläßt 53
= 11. Von der vierten Gattung des zweystimmigen strengen Satzes 67
= 12. Von der fünften Gattung des zweystimmigen strengen Satzes 74
= 13. Von der ersten Gattung des dreystimmigen strengen Satzes 84
= 14. Von der zweyten Gattung des dreystimmigen strengen Satzes 95
= 15. Von der dritten Gattung des dreystimmigen strengen Satzes 101
= 16. Von der vierten Gattung des dreystimmigen strengen Satzes 106
= 17. Von der fünften Gattung des dreystimmigen strengen Satzes 114

Seite

§. 18. Von der ersten Gattung des vierstimmigen strengen Satzes 123
= 19. Von der zweyten Gattung des vierstimmigen strengen Satzes 129
= 20. Von der dritten Gattung des vierstimmigen strengen Satzes 133
= 21. Von der vierten Gattung des vierstimmigen strengen Satzes 136
= 22. Von der fünften Gattung des vierstimmigen strengen Satzes 144
= 23. Von der Nachahmung 183
= 24. Von der Fuge 204
= 25. Regeln zu den drey = und mehrstimmigen Fugen . . 214
= 26. Von der Umkehrung 252

Anweisung zur Composition.

Ein jedes Tonstück besteht aus Accorden.

Die Folge derselben, nach den Gesetzen der Wahrheit und Schönheit geregelt und geordnet bildet ein vollendetes, in sich abgeschlossenes Tonstück.

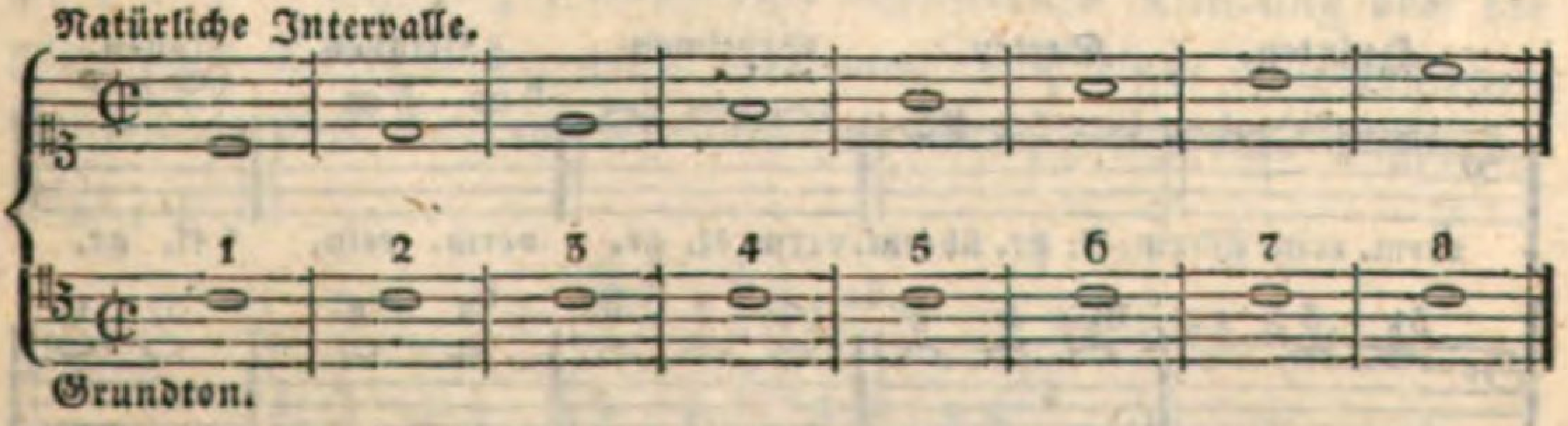
Der Inbegriff sämmtlicher Regeln, wie die vom Erfindungsvermögen empfangenen Ideen dem Gehöre wohlgefällig einander gereihet, natürlich verbunden, und zu einem durchaus correcten Ganzen geformt werden müssen, ist die Compositions-Lehre, die Tonsetzkunst.

§. 1.

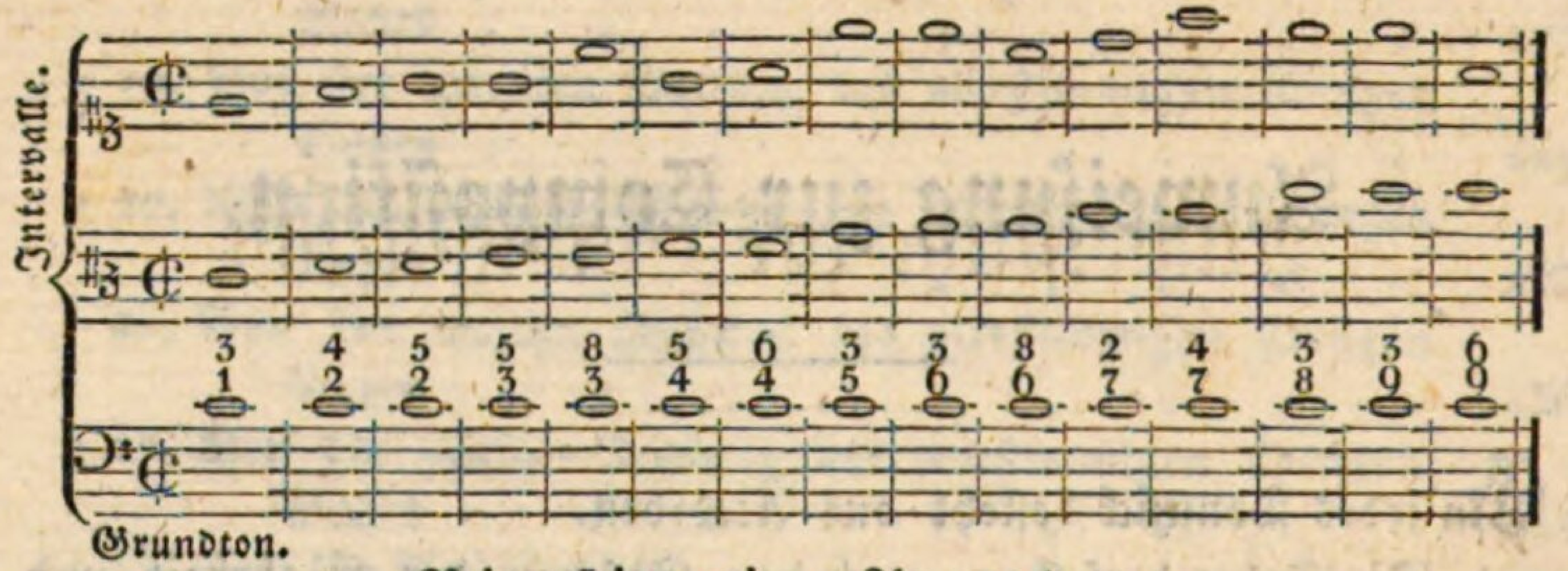
Von den Intervallen.

In der vorher gegangenen Generalbaß-Lehre ist sowohl die Anzahl der Intervalle, als ihre Benennung bereits aufgeführt, und umständlich erklärt worden. Daher ist uns auch schon bekannt, daß, wenn von diesen Intervallen eins oder mehrere über einen Grundton gelegt werden, daraus ein zwey-, drey-, vier- oder fünfstimmiger Accord hervor gehen müsse; z. B.

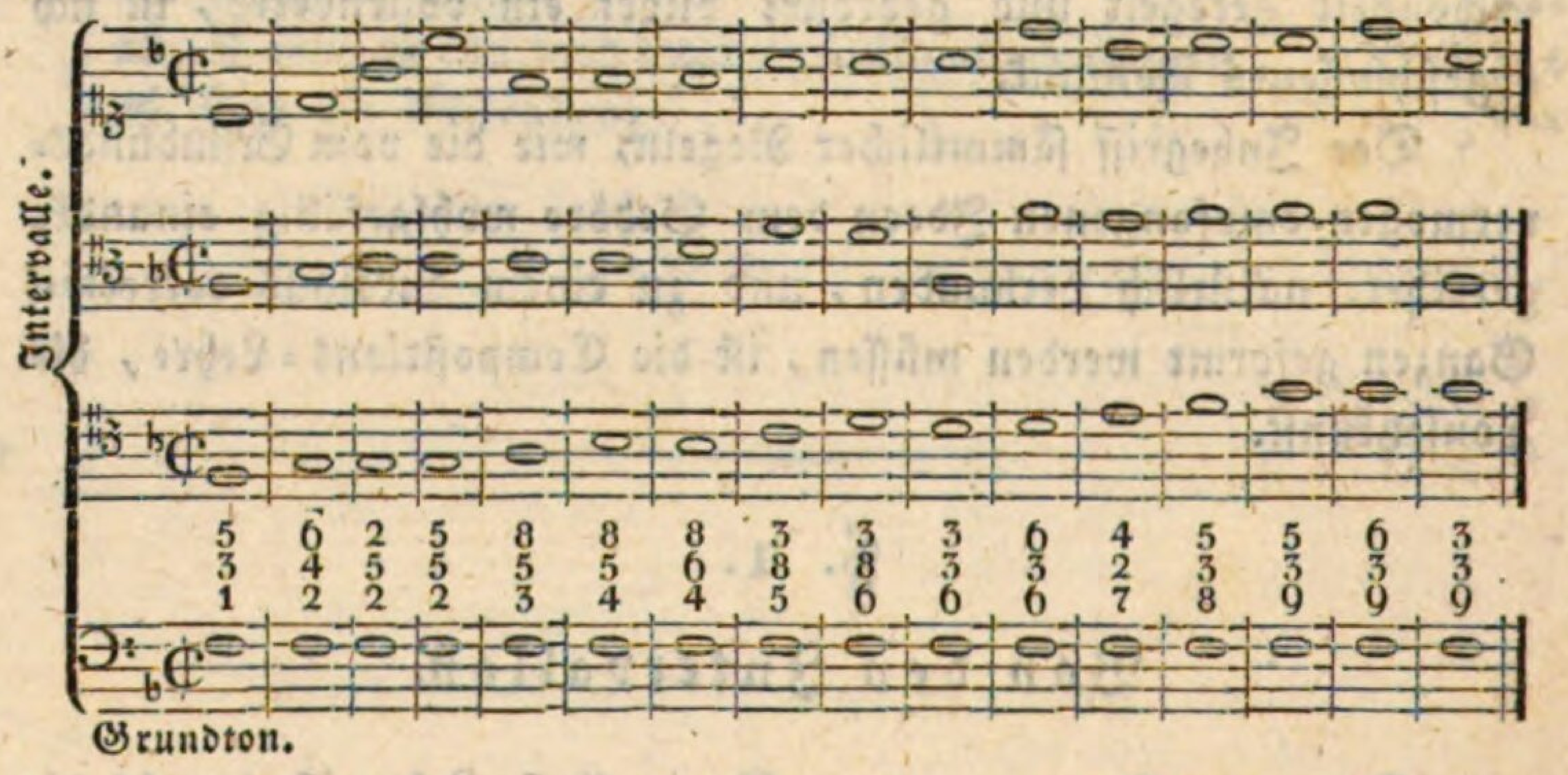
Zweystimmige Accorde.



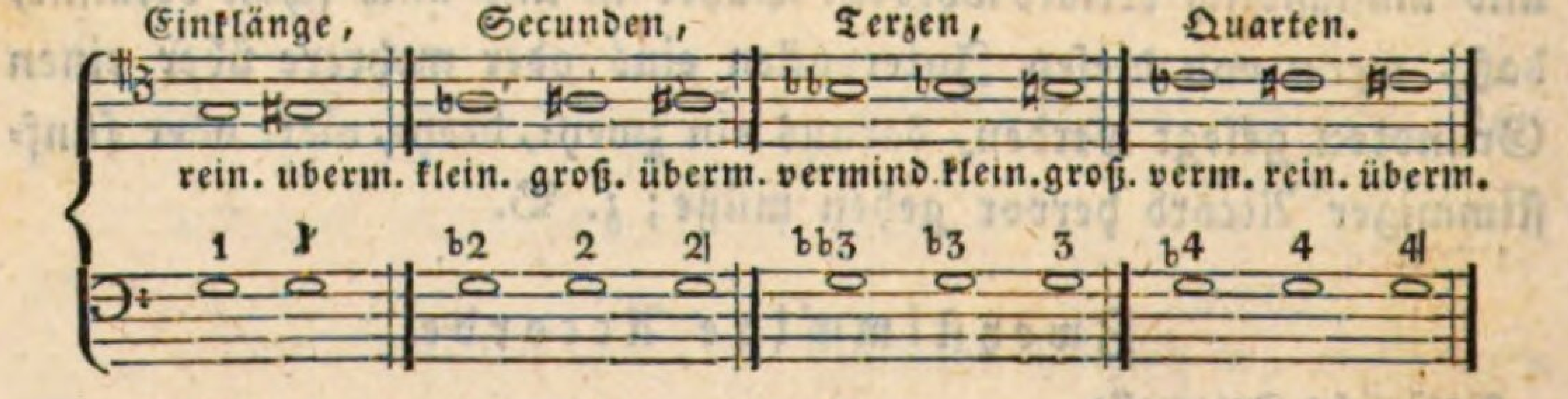
Dreystimmige Accorde.

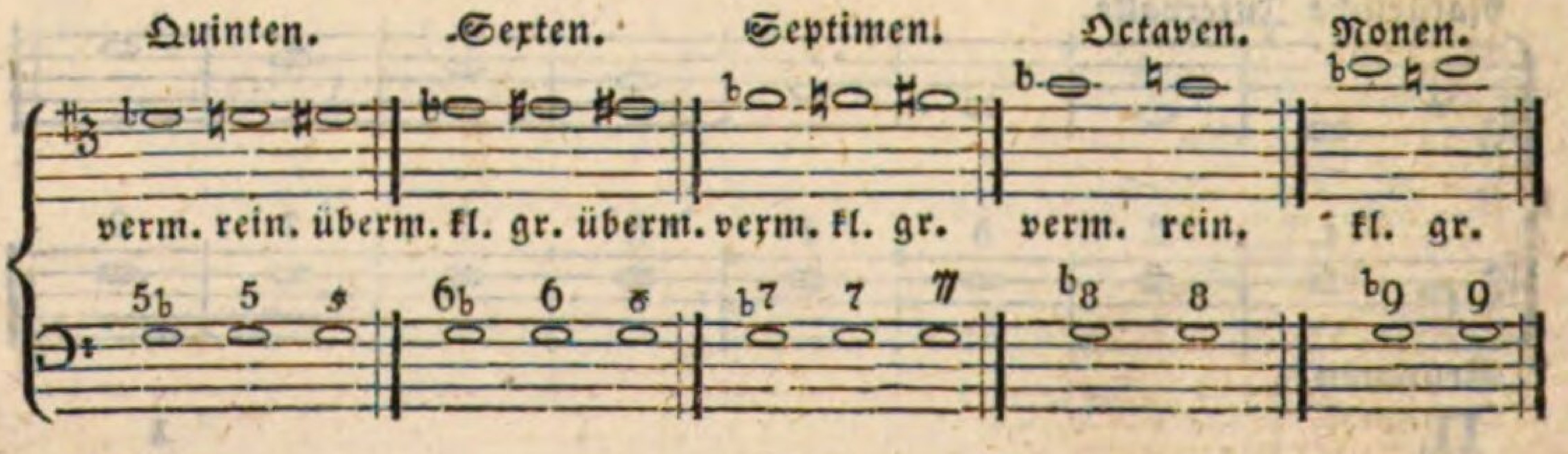


Vierstimmige Accorde.



Diese Intervalle sind, wie wir ebenfalls gehört haben, durch Erhöhung oder Erniedrigung folgender Modificationen fähig, als:





Die Bezifferung bey den vorhergehenden drey- oder vierstimmigen Accorden ist nicht überall die übliche; denn die Zahlen bezeichnen hier nur die eigenthümliche Lage der Intervalle. Bey der gewöhnlichen Bezifferung muß das kleinere Intervall immer unter das größere geschrieben werden; z. B.

		6	9	8		2	2	4	7	6	
4	7	4	7		und nicht:			♭3	5		
2	2	♭3	5	6		4	7	6	9	8	ꝛc.

Auch wäre es fehlerhaft, wenn man über die erste und letzte Note des Basses eine von den drey Zahlen, die den vollkommenen Accord andeuten, setzte; weil jeder Generalbaß-Spieler wissen wird, daß die meisten Stücke mit dem vollkommenen Accorde anfangen (wenn nicht etwa mit dem Sexten-Accorde über der dritten Stufe angefangen wird), und daß alle in dem Haupttone, folglich auch mit dem vollkommenen Accorde schließen müssen. Ferner wäre es überflüssig und ungewöhnlich, wenn man da, wo die Terz, Sexte oder reine Quinte in einem vierstimmigen Satze verdoppelt werden können, zwey Drey, Sechse oder Fünfe über die Baßnote setzen wollte. Den vollkommenen Accord, wenn er unerwartet groß oder klein eintritt, braucht man nur mit einem ♯, ♭ oder ♮ anzudeuten. Die meisten, besonders consonirende, Accorde (den Quart-Sexten-Accord ausgenommen) werden nur mit Einer Ziffer vorgeschrieben, weil man in der Generalbaß-Lehre lernt, welche zweyte zu einer oder welche dritte zu zwey Ziffern gehörig sey. Die zweyte und dritte muß man nur dann hinzu fügen, wenn es ein dem Accorde fremdes Intervall ist, oder wenn es ein ♭, ♯ oder ♮, welches bey dem Schlüssel nicht vorgezeichnet ist, verlangt. Endlich werden die vollkommenen Accorde nur dann mit einer oder zwey Ziffern angezeigt, wenn eine dissonirende Bindung oder die gebundene Sexte vorher geht, oder wenn nach einer vollkommenen Consonanz oder Terz im regelmäßigen Durchgange eine Dissonanz folgt; z. B.

			9 8	9 8				
4 3.	9 8.	6 5.	4 3.	7 6.	oder:	3 2.	5 4.	8 7.

7 –	3 4	8 9	8 7	5 7	5 4		5 6	
10 9.	1 2.	3 4.	3 2.	3 2.	3 2.	auch:	3 4.	

*

Noch andere solche Harmonien, welche von gebundenen oder ungebundenen Vorschlägen (Vor- oder Aufhaltungen) herstammen, sind leicht zu finden, wenn man einen, oder zwey, oder alle drey Töne des vorher gehenden Accordes zu dem folgenden liegen läßt, die sodann, im langsamen Zeitmaße, allezeit beziffert werden müssen.

§. 2.

Von den Consonanzen und Dissonanzen,

das ist: wohllautenden und übellautenden Intervallen.

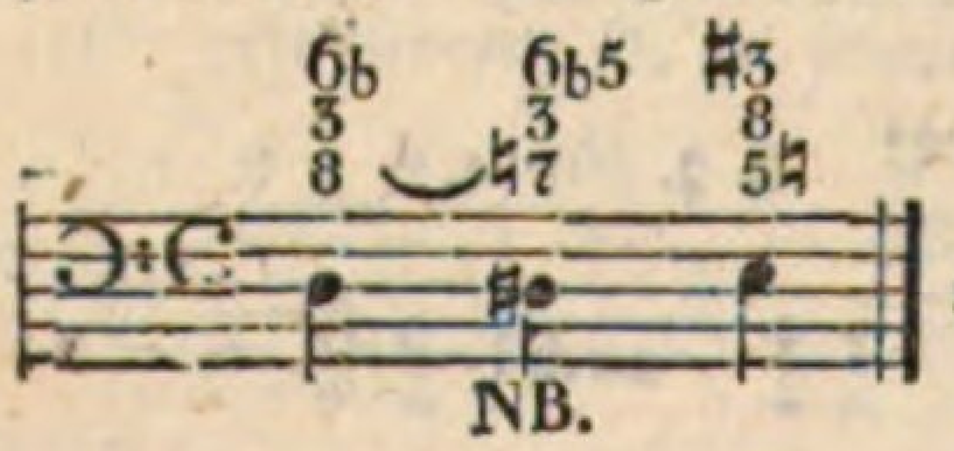
Nicht minder wissen wir, daß alle Intervalle entweder Consonanzen, oder Dissonanzen seyn müssen, und aus dem Grunde also genannt werden, weil jene dem Gehör schmeicheln, diese aber es beleidigen. Der reine Einklang, die reine Quinte und die reine Octave sind vollkommene Consonanzen. Die kleine und große Terz, die kleine und große Sexte sind unvollkommene Consonanzen; die übrigen aber, als: der übermäßige Einklang, welcher auch der kleine halbe Ton (Semitonium minus) heißt; die kleine Secunde oder der große halbe Ton (Semitonium majus); die große und übermäßige Secunde; die verminderte Terz; die drey Quarten; die verminderte und übermäßige Quinte; die übermäßige Sexte *); die drey Septimen; die verminderte Octave; und die zwey Nonen sind Dissonanzen.

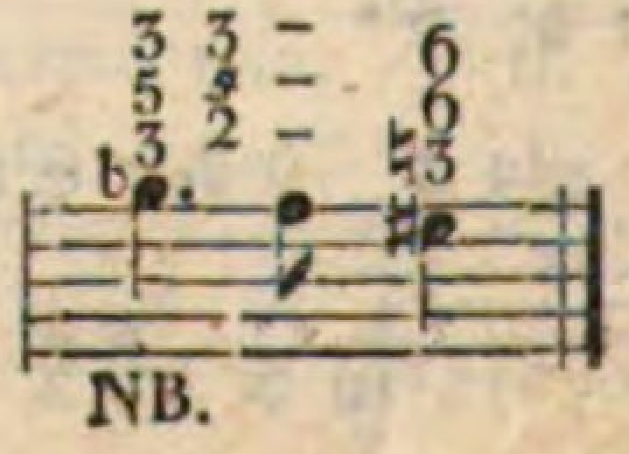
§. 3.

Von den Bewegungen.

Da keine Fortschreitung der Intervalle und der daraus zusammen gesetzten Accorde ohne Bewegung geschehen kann, so ist gesagt

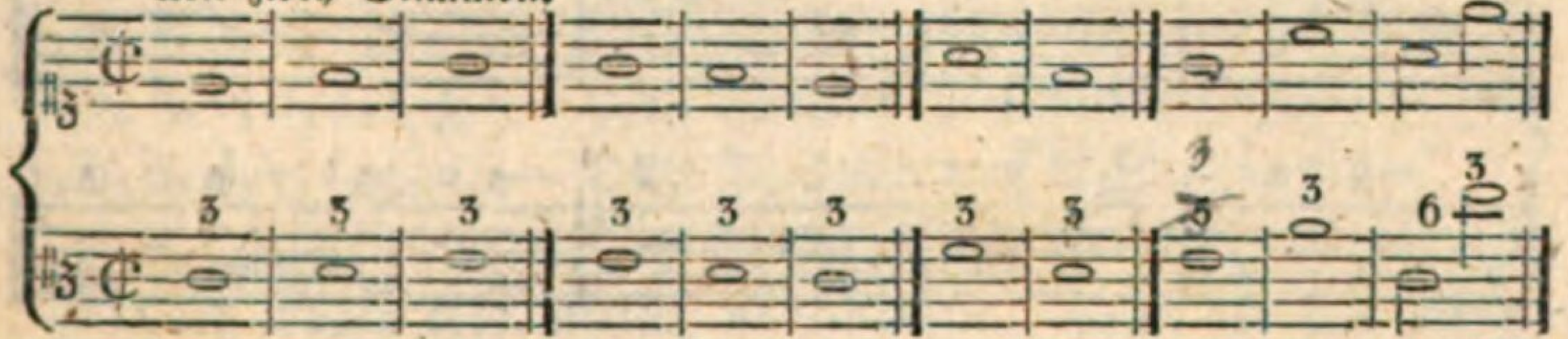
*) Man macht auch jetzt eine verminderte; doch wer diese zuläßt, muß auch im doppelten Contrapuncte der Octave eine übermäßige Terz zulassen. Ich habe sie beyde also gemacht:


ꝛc. Verkehrung


ꝛc.

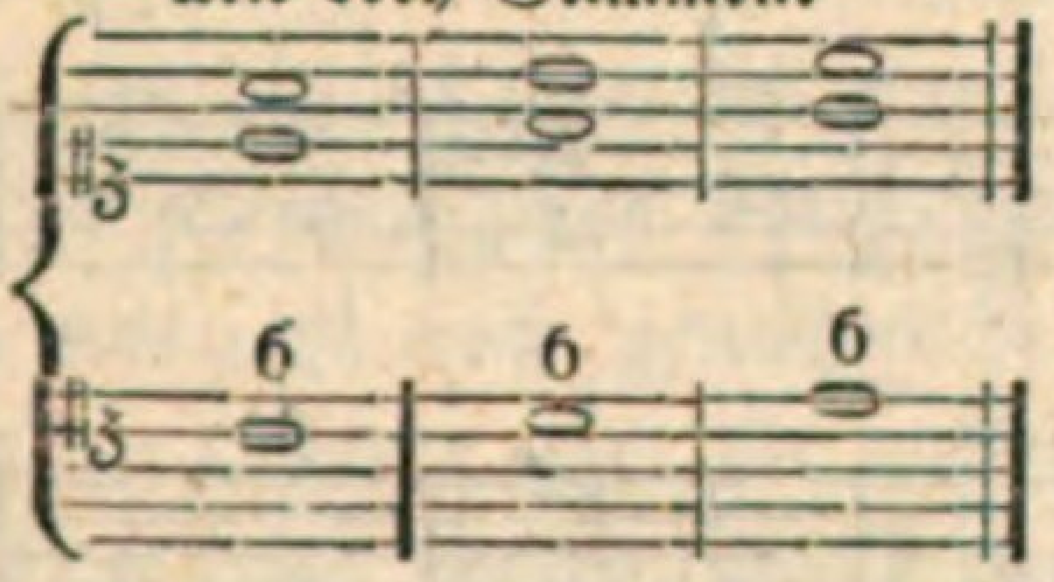
worden, daß es dreyerley Bewegungen gibt, nähmlich: eine gerade, eine Seitenbewegung und eine widrige oder Gegenbewegung. Die gerade ist die gefährlichste, besonders in einem zweystimmigen strengen Satze, weil in dieser gar keine verdeckten Quinten und Octaven oder Einklänge erlaubt sind; außerdem ist sie öfters gut. Diese Bewegung geschieht, wenn zwey oder mehrere Stimmen zugleich stufenweise oder auch sprungweise hinauf oder herab schreiten; z. B.

Mit zwey Stimmen.



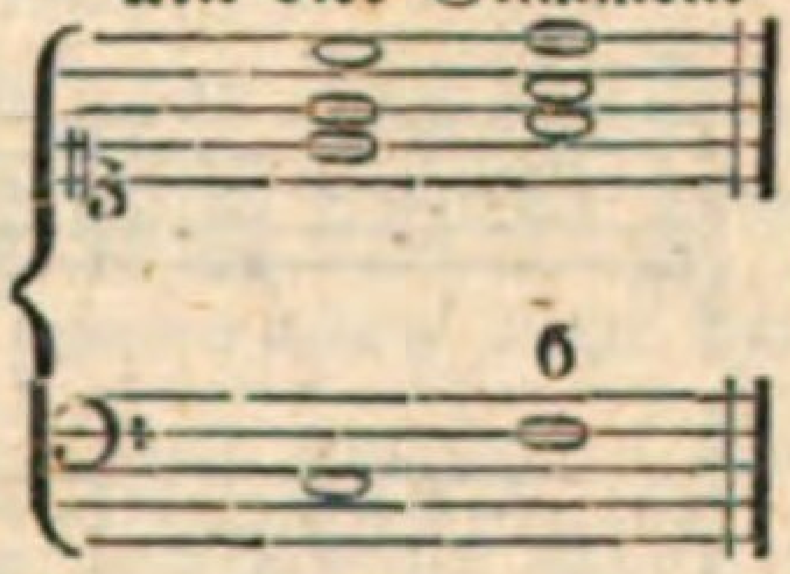
ꝛc.

Mit drey Stimmen.



ꝛc.

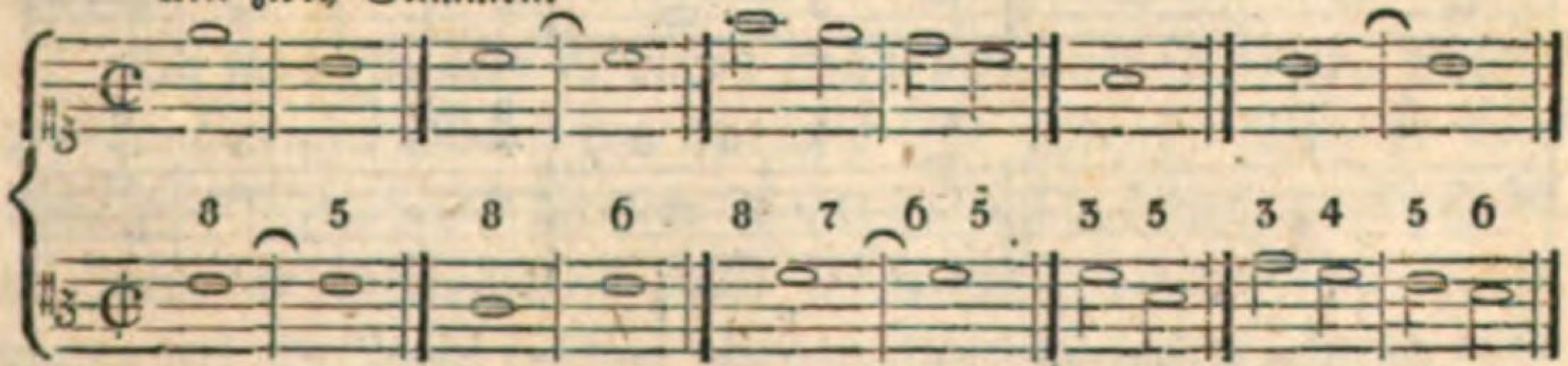
Mit vier Stimmen.



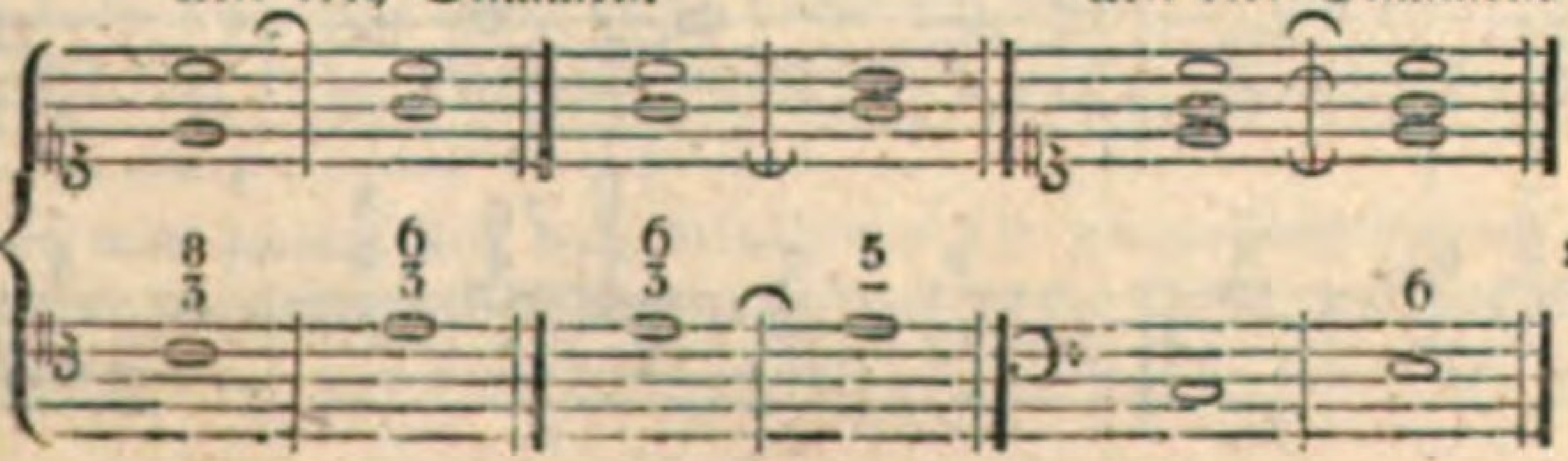
ꝛc.

Die Seitenbewegung geschieht, wenn eine oder mehrere Stimmen aushalten, das ist, mit ihrem Tone liegen bleiben, die eine aber oder die andere sich fortbewegt und weiter hinauf oder herab stufenweise oder sprungweise geht, z. B.

Mit zwey Stimmen.



Mit drey Stimmen. Mit vier Stimmen.

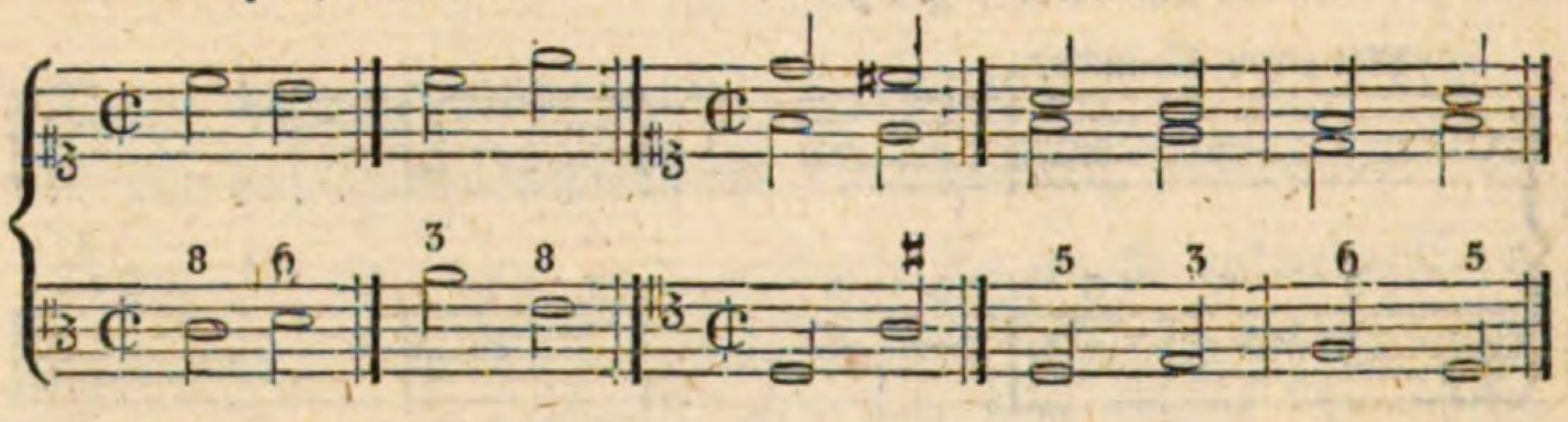


ꝛc.

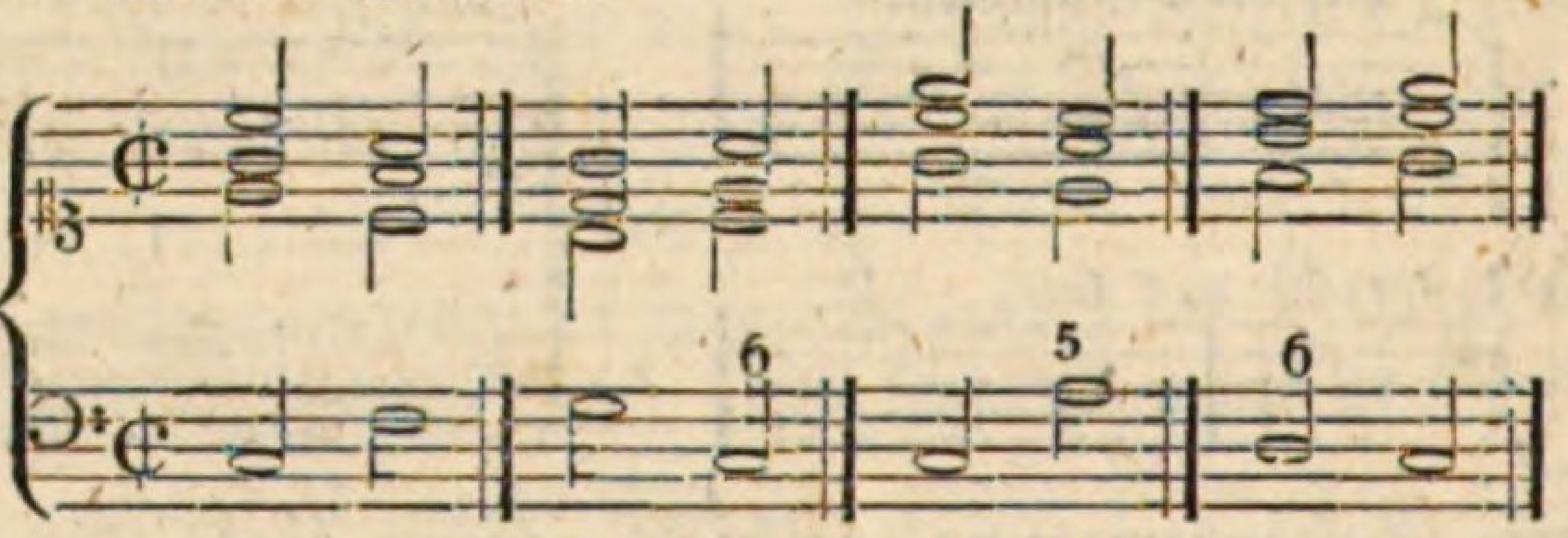
Die widrige oder Gegenbewegung ist, wenn eine Stimme hinauf, die andere hinab, oder eine hinab, die andere aber hinauf geht oder springt; und so mit mehreren Stimmen. Man kann auch (welches in vollstimmigen Sätzen nothwendig und allgemein ist) zwey oder alle drey Bewegungen zugleich anbringen.

Gegenbewegung.

Mit zwey Stimmen. Mit drey Stimmen.

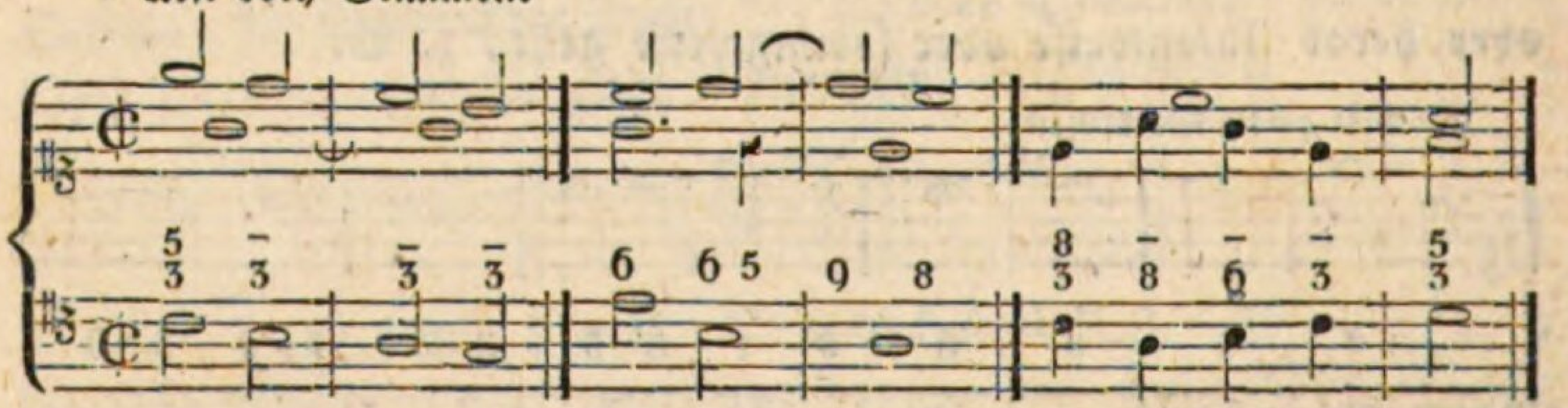


Mit vier Stimmen.

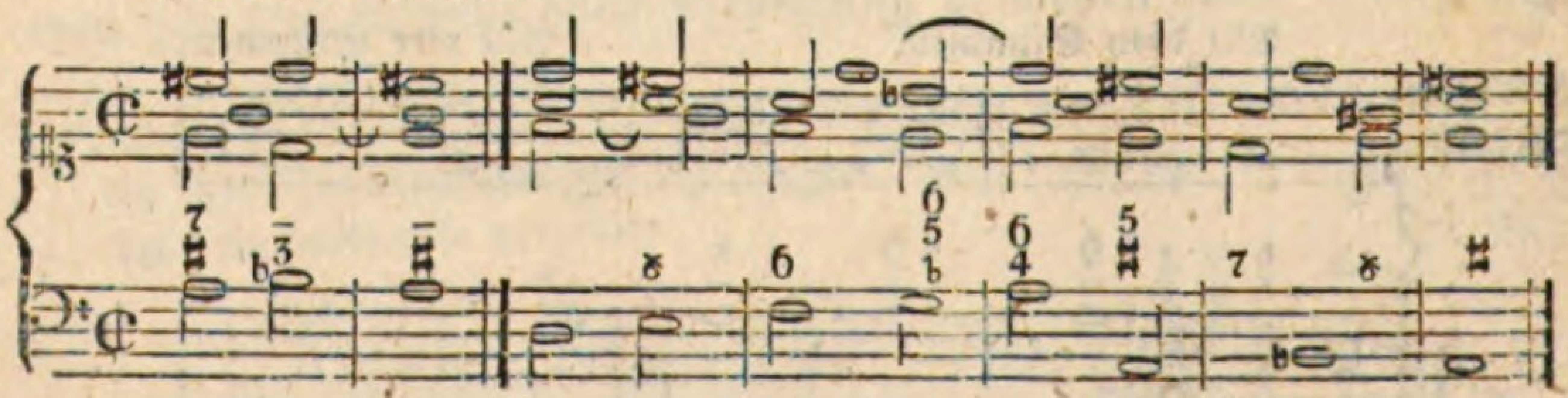


Gemischte Bewegung.

Mit drey Stimmen.



Mit vier Stimmen.



§. 4.

Von den musikalischen Geschlechtern und Tonarten.

Unsere Vorfahren begnügten sich viele hundert Jahre her mit folgenden sechs, vielleicht aus Griechenland herstammenden Tonarten, als:

D, e, f, g, a, h, c, d. — Diese Tonleiter hieß Modus dorius.
E, f, g, a, h, c, d, e. — Diese Tonleiter hieß Modus phrygius.
F, g, a, h, c, d, e, f. — Diese Tonleiter hieß Modus lydius.
G, a, h, c, d, e, f, g. — Diese Tonleiter hieß Modus mixolydius.
A, h, c, d, e, f, g, a. — Diese Tonleiter hieß Modus aeolius.
C, d, e, f, g, a, h, c. — Diese Tonleiter hieß Modus jonicus.

Dieß waren ihre Modi authentici, wenn sie mit einem Quinten-Sprunge der Grundstimme herab, oder mit einem Quarten-Sprunge hinauf (welches einerley ist) den Satz schlossen, z. B. G, C, zu welchen zwey Tönen vollkommene Accorde genommen wurden, wie jetzt noch gewöhnlich ist, wenn man nicht die große Terz mit der Quarte über der vorletzten Note verzögern will. Sie nahmen noch sechs Neben-Tonarten an, welche sie aus den sechs authentischen um eine Quinte höher formirten, und dieß waren ihre Modi plagales, da sie mit einem Quarten-Sprunge herab oder einem Quintensprunge hinauf (welches wieder einerley ist) mit der untersten Stimme durch zwey vollkommene Accorde schlossen, z. B. C, G *).

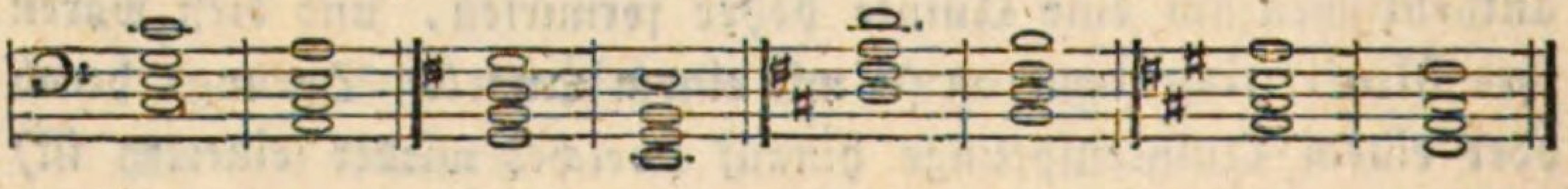
Da man sich aber in diesen zwölf und auch in ihren versetzten Tonarten vor Been und Kreuzen sehr hüten mußte, so kam nicht viel Sangbares heraus. Wenn sie einige fremde halbe Töne in eines der oberwähnten zwölf Geschlechter hinein brachten, so wurde das Geschlecht Genus chromaticum, das ist, das halbtönige Geschlecht, genannt; brachten sie aber gar Vierteltöne an, so nannte man es das vierteltönige Geschlecht (Genus

*) Wenn man jetziger Zeit nach plagalischer Art einen Schluß macht, pflegt man gern im vorletzten vollkommenen Accorde die Octave mit der None zu verzögern.

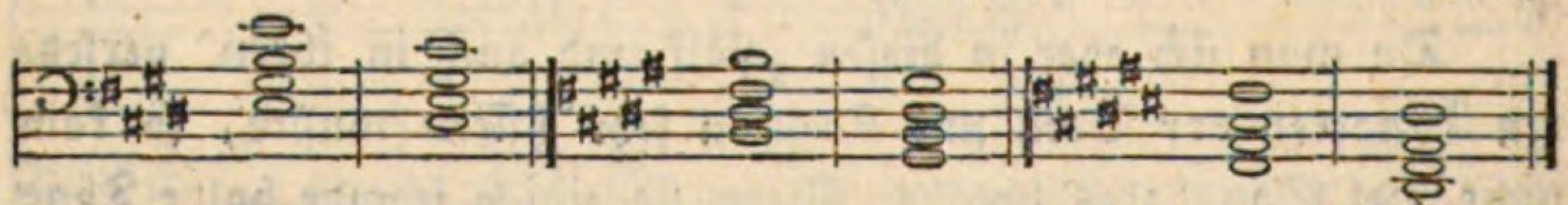
enharmonicum). Da sie aber von diesen Seltenheiten, die zu unseren Zeiten sehr gewöhnlich sind, wenig Gebrauch machten, vielmehr sich mit ihren oben gezeigten scalenmäßigen Tönen begnügten; so war ihr Satz fast ganztönig, und hieß das natürliche, platte, einförmige Geschlecht (Genus diatonicum).

Wenn sie aber alle drey Geschlechter in einem einzigen Satze (welches selten geschah) anbrachten, so hieß es Genus mixtum, das vermischte Geschlecht. Wer von diesen Antiquitäten mehrere Wissenschaft verlangt, der lese des Herrn Marpurg 9. Abschnitt im ersten Theile der Abhandlung von der Fuge. In unseren Zeiten sind 24 Tonarten festgesetzt, ob man gleich durch den Quinten- oder Quarten-Zirkel mit vorgezeichneten sieben Kreuzen und Been es bis auf 42 bringen kann. Da aber die schwersten davon in leichtere versetzt werden, und dem Gehöre einerley Accorde vorstellen; so bleiben, wie schon gesagt, nur 24 Tonarten festgesetzt, nähmlich zwölf harte und zwölf weiche. Die zwölf weichen zu finden, darf man nur von den zwölf harten auf die kleine Terz hinab steigen. Man fängt z. B. in C-dur an.

C-dur, A-moll, G-dur, E-moll, D-dur, H-moll, A-dur, Fis-moll,

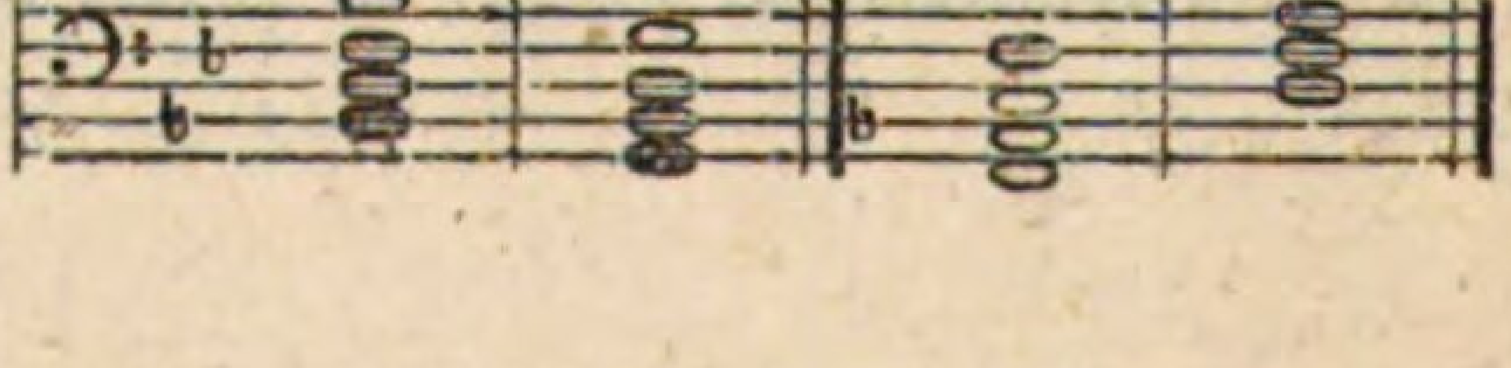


E-dur, Cis-moll, H-dur, Gis-moll, Fis-dur, Dis-moll,



Ges-dur, Es-moll, Des-dur, B-moll, As-dur, F-moll, Es-dur, C-moll,

B-dur, G-moll, F-dur. D-moll.



Fragt ein Schüler, in wie viel Tonarten er in einem langen Stücke, z. B. in dem ersten oder letzten Satze einer Sinfonie, eines Concerts, eines Quartetts oder Quintetts, in einem Chore, oder einer langen Fuge u. s. w. gehen darf; so ist meine Antwort: nur in fünf Neben-Tonarten, welche in Durtönen hinauf, in Molltönen aber herab, sammt ihren natürlichen Terzen, in folgender Ordnung sich befinden, die aber im Satze selbst nicht immer befolgt werden darf, z. B.

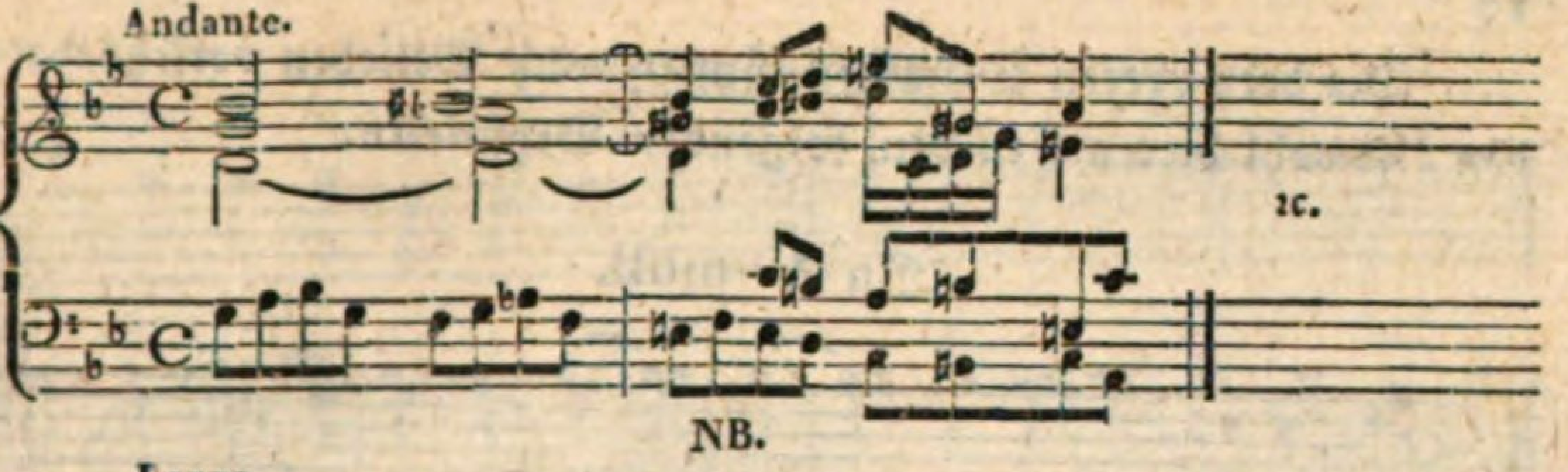
Haupt-Tonart, Neben-Tonarten, Haupt-Tonart, Neben-Tonarten.
C-dur, A-moll.

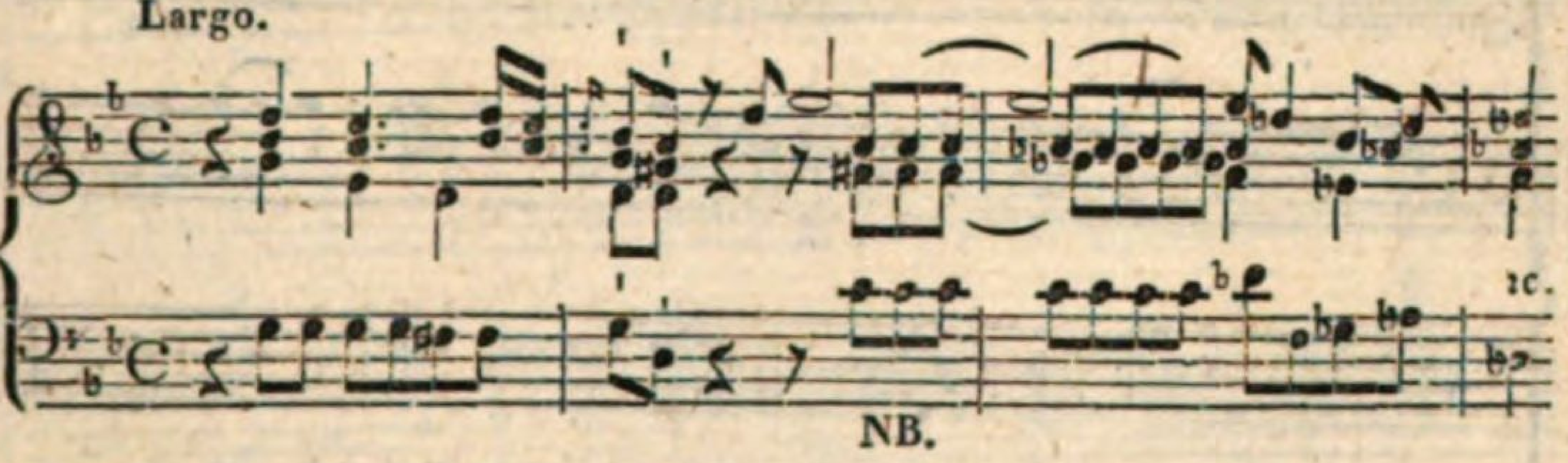
Do, re, mi, fa, sol, la, La, sol, fa, mi, re, do.
c, d, e, f, g, a, a, g, f, e, d, c.

C-dur und A-moll haben demnach gleiche Verwandte, G-dur und E-moll auch, und so fort alle Durtöne mit ihren kleinen Unter-Terzen. Die gemeinste Ordnung aber, in die verwandten Tonarten zu kommen, ist in Durtönen diese: Aus dem Hopttone geht man in seine Quinte mit der großen Terz; hernach in die Sexte, das ist, in die sechste Stufe, mit der kleinen Terz; sodann in die vierte Stufe mit der großen Terz; hernach in die Secunde oder zweyte Stufe mit der kleinen Terz; endlich auch, wenn man will, in die dritte Stufe mit der kleinen Terz: von jedem aber, wo man die Neben-Tonarten zu durchwandern aufhört, muß man mit einer schönen und singbaren Transition (Übergang) zum Haupttone zu kommen trachten, worin nach einer langen oder kurzen Modulation das Stück geschlossen wird. Noch klärer: von C-dur angefangen geht man gern in G-dur, von diesem in A-moll, von diesem in F-dur, von diesem in D-moll, von diesem in E-moll; endlich folgt wieder zum Beschlusse C-dur. Die Moll-Tonarten haben eine andere Ordnung. Vom Haupttone geht man lieber in den dritten Ton, von A-moll in C-dur; von diesem in den siebenten, G-dur; von diesem in den fünften, E-moll (welchen unsere Vorfahren auch als die erste Neben-

Tonart gebrauchten); von diesem in den vierten, D-moll; von diesem in den sechsten, F-dur; und endlich zurück in den Hauptton, A-moll. Doch ist diese und die obige Ordnung der Ausweichungen kein Gesetz: jeder kann gehen, wie es ihm beliebt, doch nur nicht stufenweise, welches nur in Opern-Arien und Recitativen, um die Zuhörer aufzumuntern, erlaubt ist. (Wie sehr man in unseren Zeiten von dieser alten Norm abweicht, ist weltbekannt. Ein geläuterter Geschmack, richtiges Gefühl und vor allem das gründliche Studium guter Vorbilder werden auch hierin die sichersten Führer bleiben, was zu thun und was zu unterlassen sey.)

Noch ist zu beobachten, daß den Dur-Tonarten der siebente Ton, oder die siebente kleine und große Stufe, und den Moll-Tonarten die zweyte Stufe, welche in beyden obigen Tonarten B oder H wären, nicht verwandt sind. Will aber (weil es unseren Ohren wie unserem Gaumen ergeht, welcher nicht täglich einerley Speisen genießen mag) ein geübter Setzer etwas Überraschendes durch jähe Übergänge vorbringen (welches jetzt sehr Mode ist): so kann er auch die siebente Stufe und noch entferntere Tonarten nach und nach (besonders in einem zweyten Theile eines längeren Stückes) gebrauchen; doch mit gesundem Urtheile, das ist, er muß mit den chromatischen und enharmonischen Geschlechtern, wie ich sie erklärt habe (denn wie sie die Alten erklärt haben, wissen wir nicht), schon sehr gut umzugehen wissen, um dergleichen jähe Übergänge (deren aber wenig in einem einzigen Stücke erscheinen sollen) erträglich zu machen. So oft man sich aber eines enharmonischen Überganges bedient, ist es rathsam, derjenigen Stimme, die den Übergang macht, einen Bindungsbogen zu geben, besonders den Blas- und Geigen-Instrumenten, damit die Musik mit der Orgel, welche wegen der angenommenen Temperatur keine Vierteltöne mehr hat, nicht zu viel dissonire. Z. B. eine Violin- oder Oboen-Stimme bekommt Gis und As, Dis und Es hinauf, oder hinab gleich nach einander; so muß man diese zwey Töne, welche vor Zeiten einen Viertelton ausmachten, in der Ausübung, nicht aber auf dem Notenplane, in einer und derselben Lage behalten, z. B.



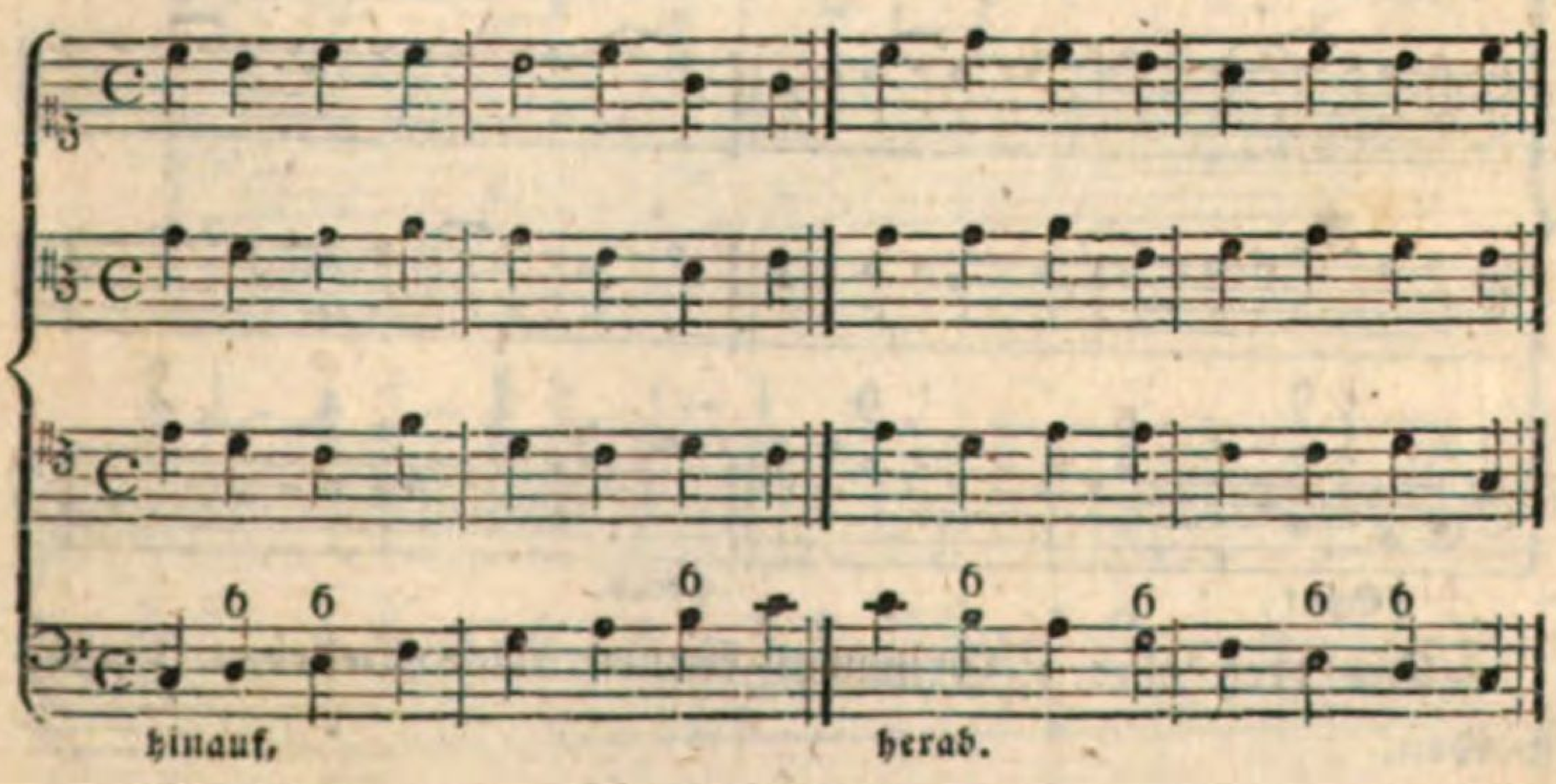


§. 5.

Von der alten und neuen Tonleiter (Scala) der Grundstimme.

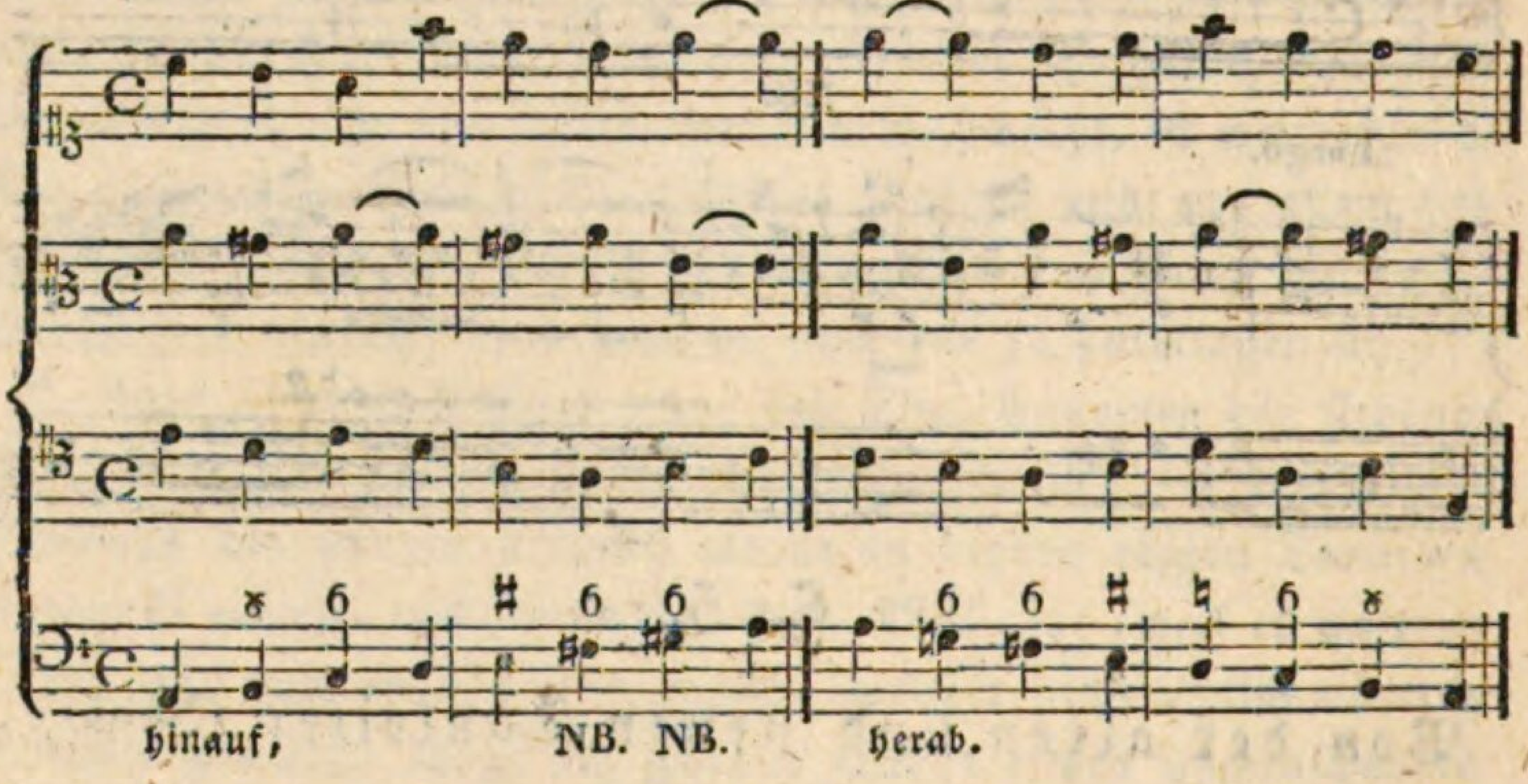
Wenn die Frage entstände, welche Accorde die Scala einer Grundstimme, indem sie ganz hinauf oder herab geht, erheischet, so folgt die Antwort: daß man sich sowohl der alten als neuen Tonleiter bedienen könne, weil beyde, unter verschiedenen Umständen, gleich gut und anwendbar sind.

I. Baß-Scala der alten Componisten in C-dur, über welche sie nur vollkommene oder kleine und große Sext-Accorde setzten.



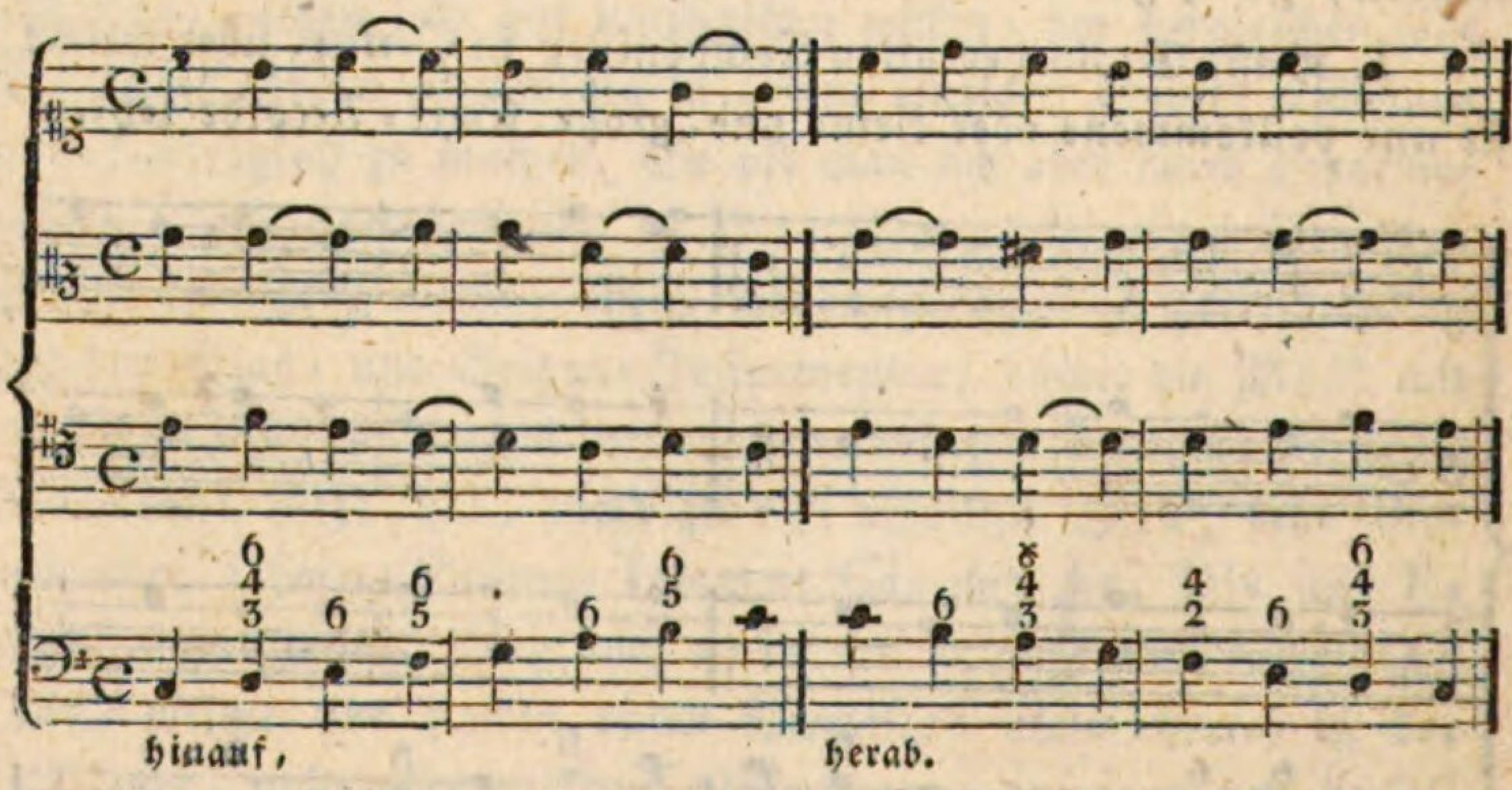
Die drey oberen Stimmen können nach Belieben versetzt werden, sowohl hier als in den folgenden Beyspielen.

In A-moll.



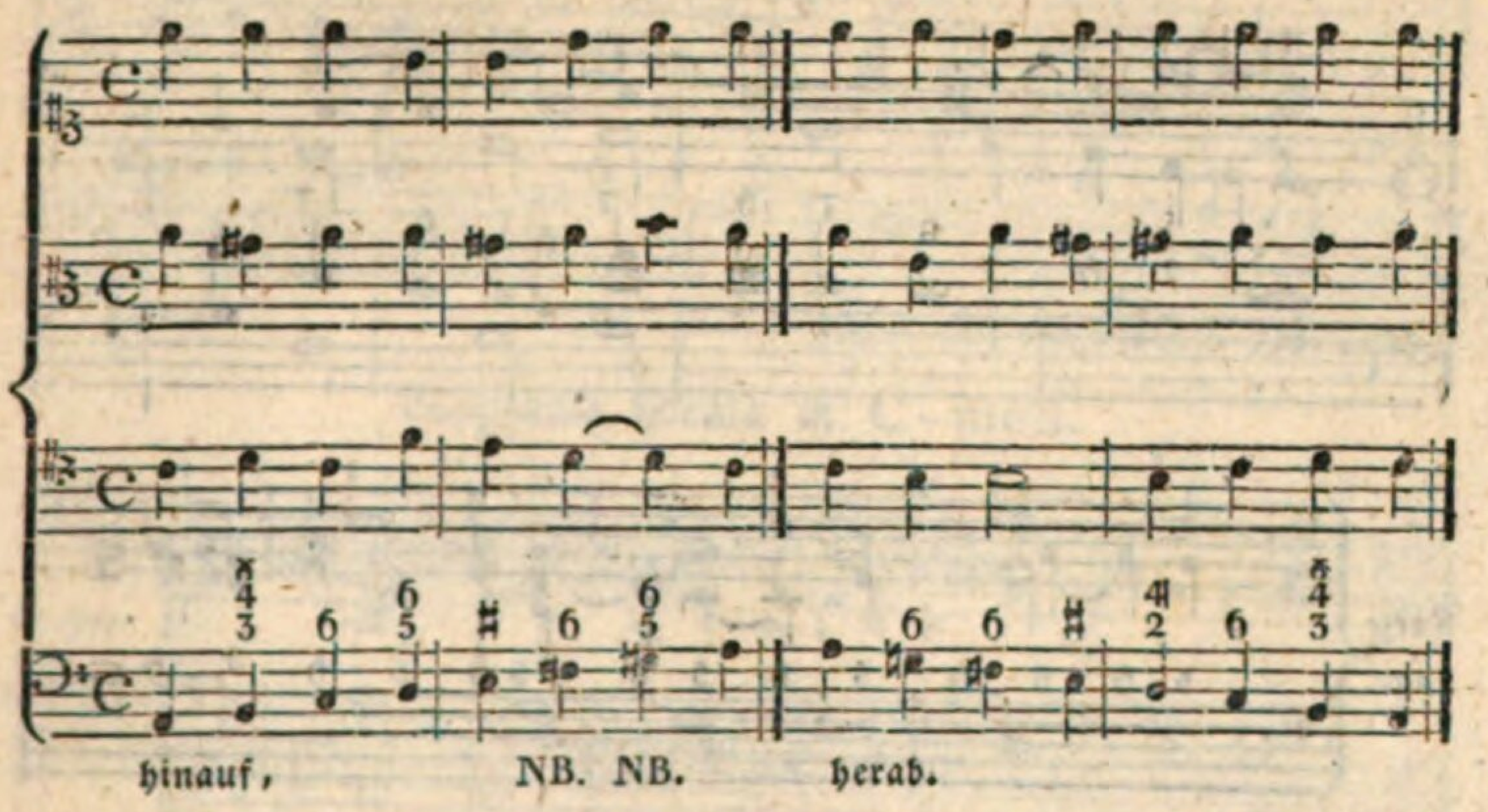
Diese zwey Tonleitern dienen zum strengen Satze in allen möglichen Tonarten.

II. Scala der neueren Componisten in C-dur, welche hinauf und herab drey vollkommene, zwey unvollkommene und auch drey falsche Accorde hat.



Die drey oberen Stimmen können nach Belieben versetzt werden.

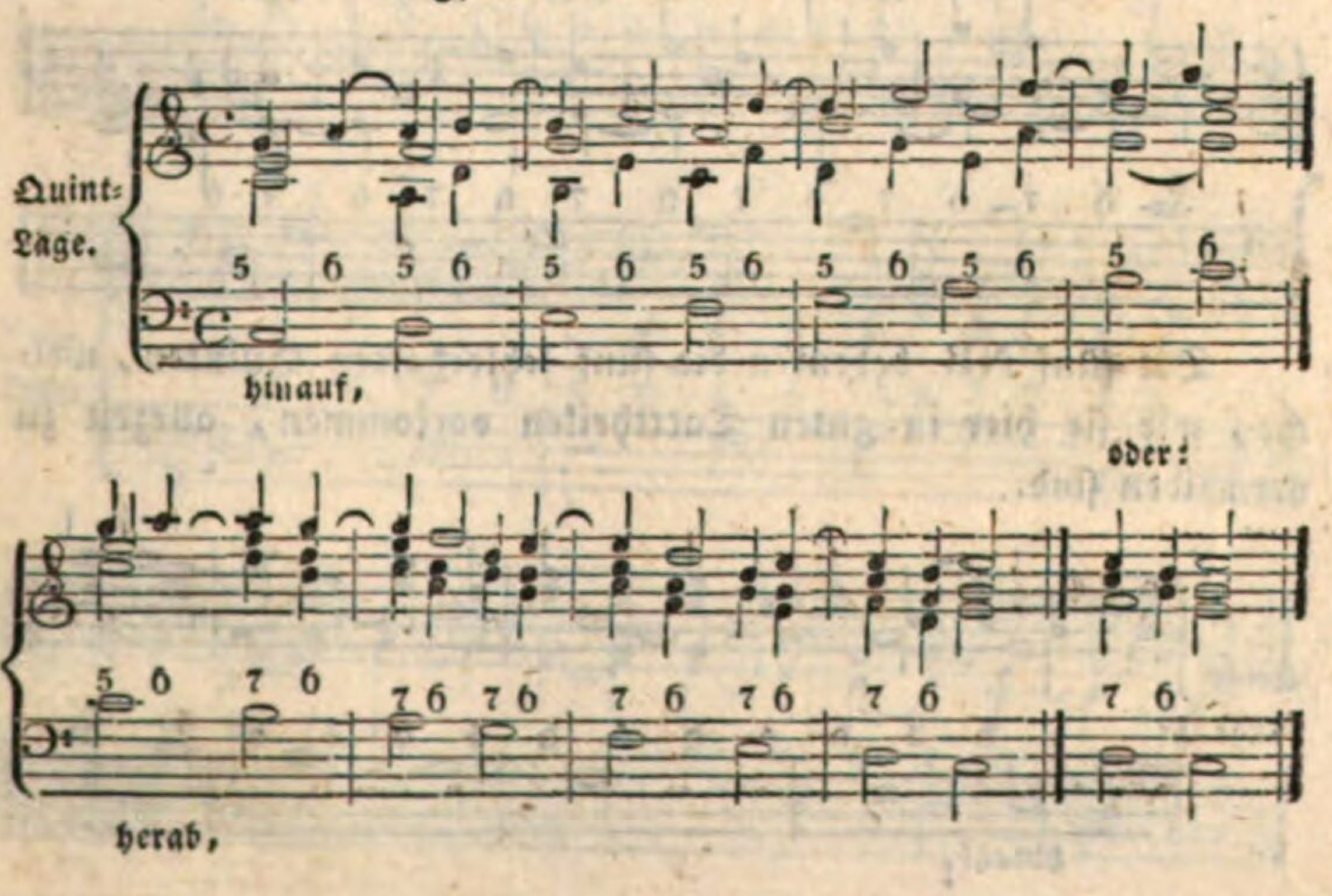
In A-moll.



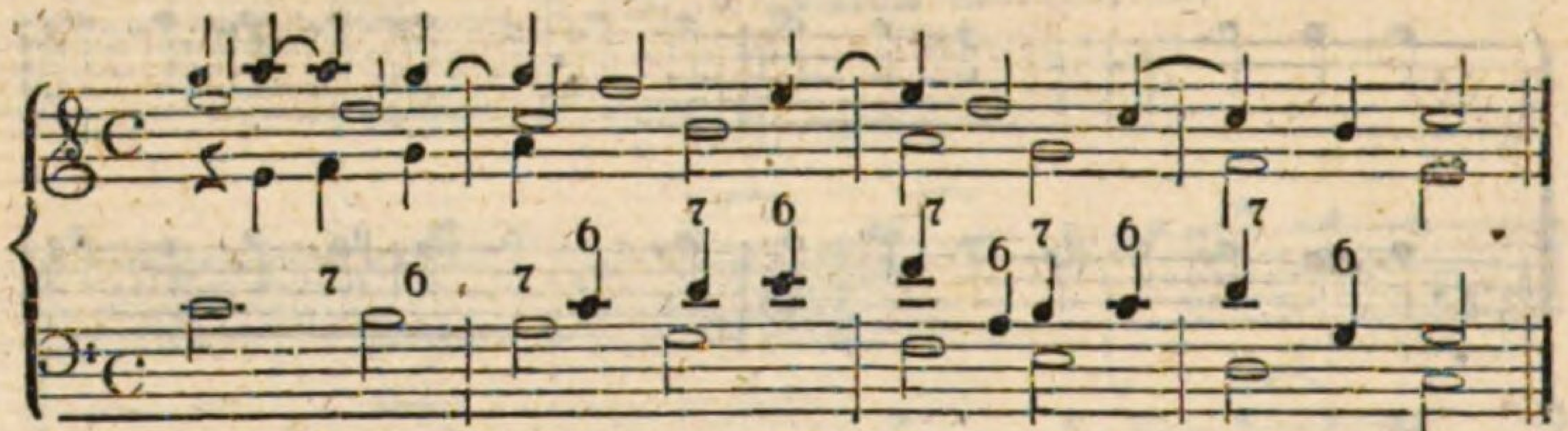
Diese zwey Tonleitern dienen zu freyen Sätzen, ebenfalls in allen möglichen Tonarten.

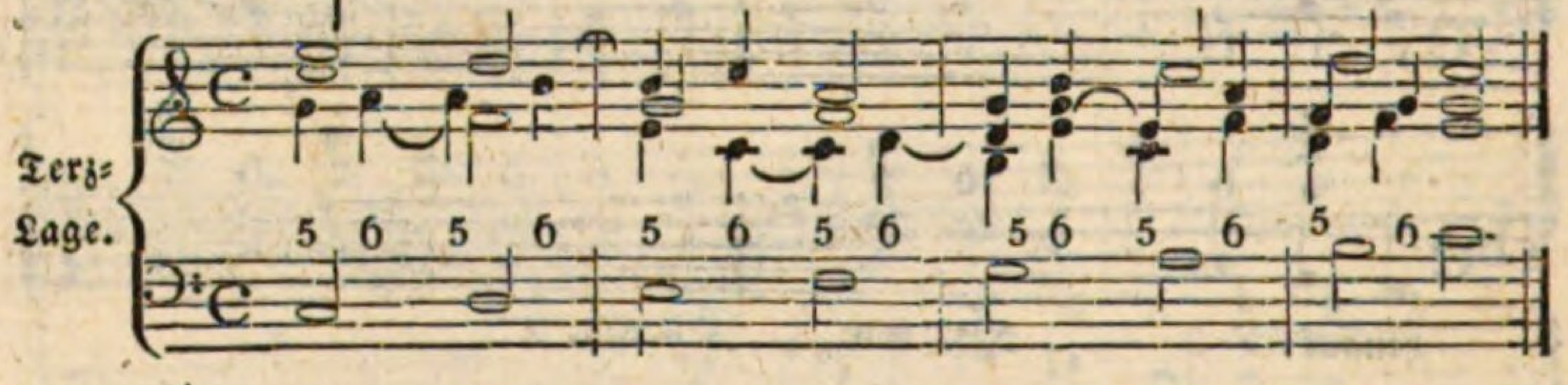
Man kann diese Beyspiele als Muster zu allen übrigen Dur- und Moll-Tonarten ansehen, und selbe, nachstehendem Schema gemäß, mannigfaltig modificiren; z. B.

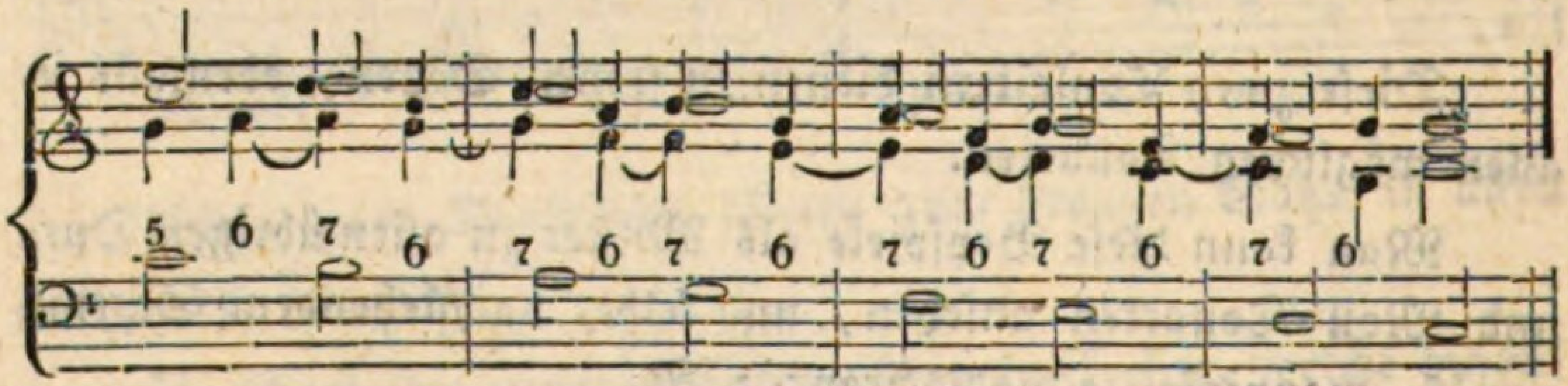
Langsame Scala in C-dur.



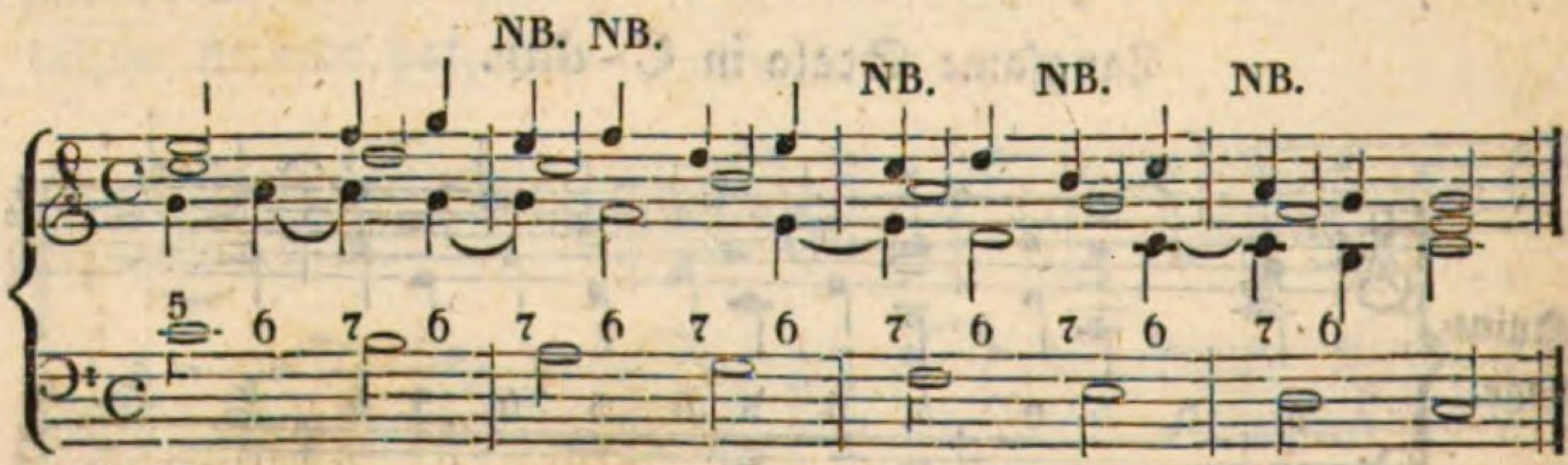
Oder in der getheilten Harmonie.



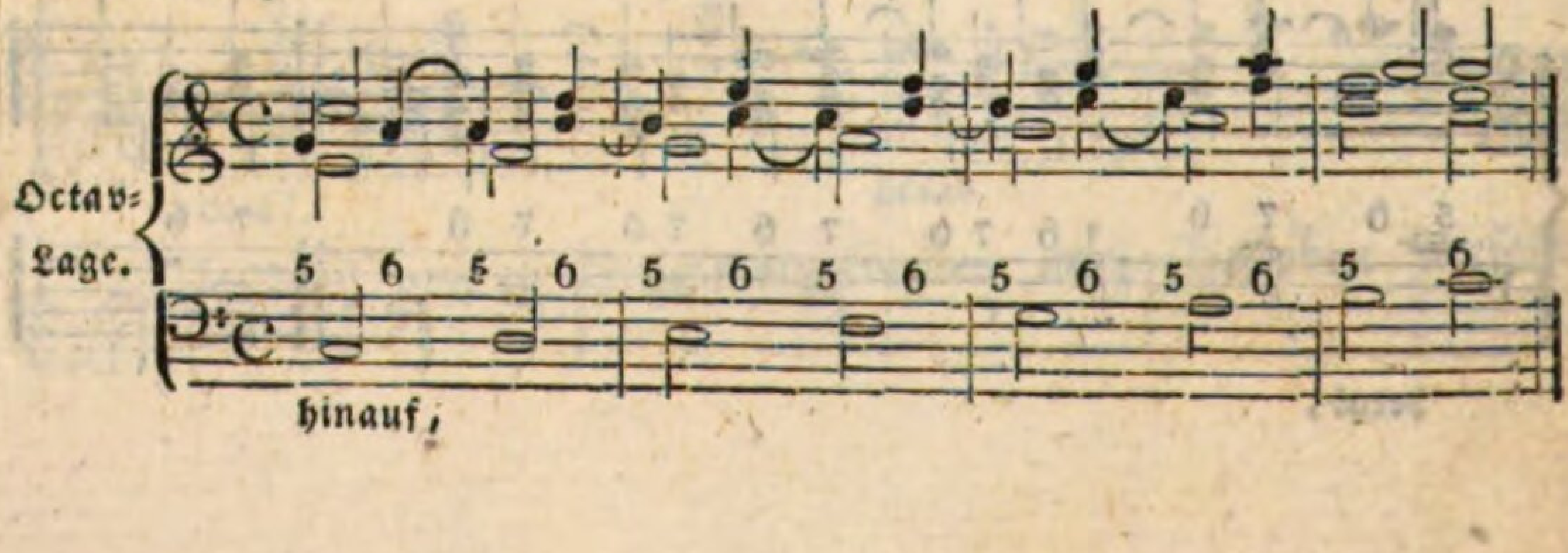


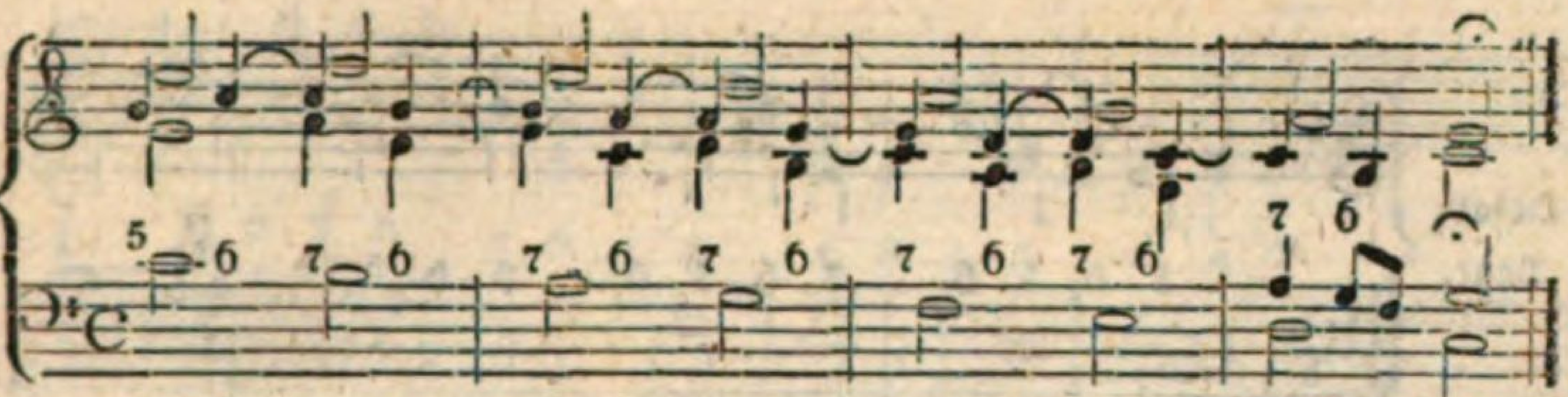


Übles Beyspiel wegen zu vieler verdeckten Quinten.



Die fünf NB. bedeuten die fünf fehlerhaften Quinten, welche, wie sie hier in guten Tacttheilen vorkommen, allezeit zu vermeiden sind.

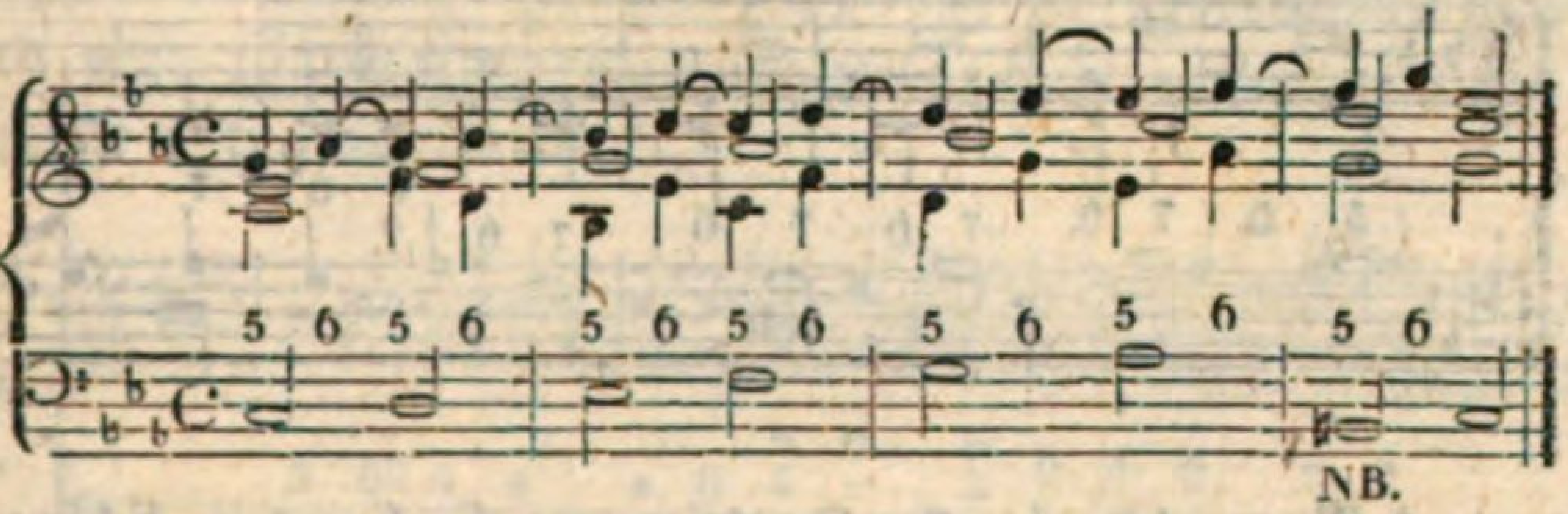




herab, u. s. f. aus den übrigen Durtönen.

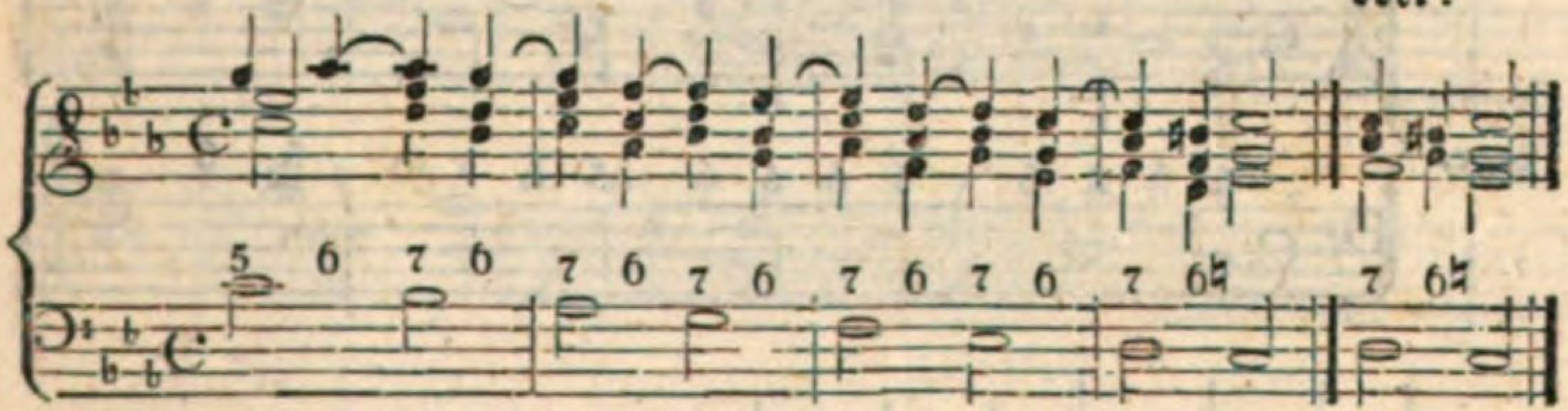
Langsame Scala in C-moll.

Quint-Lage.

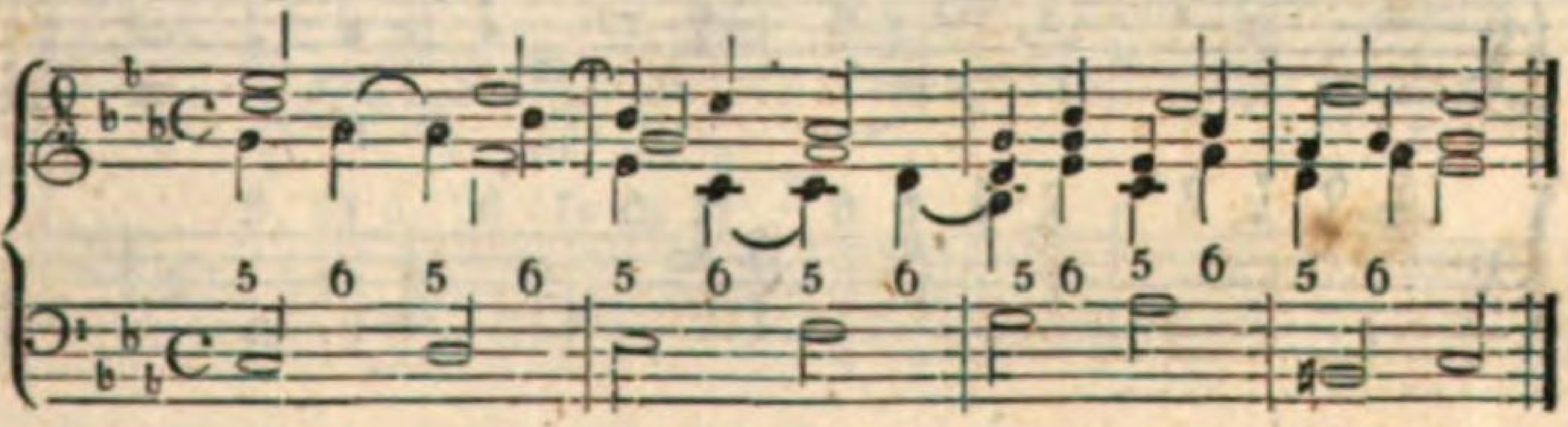


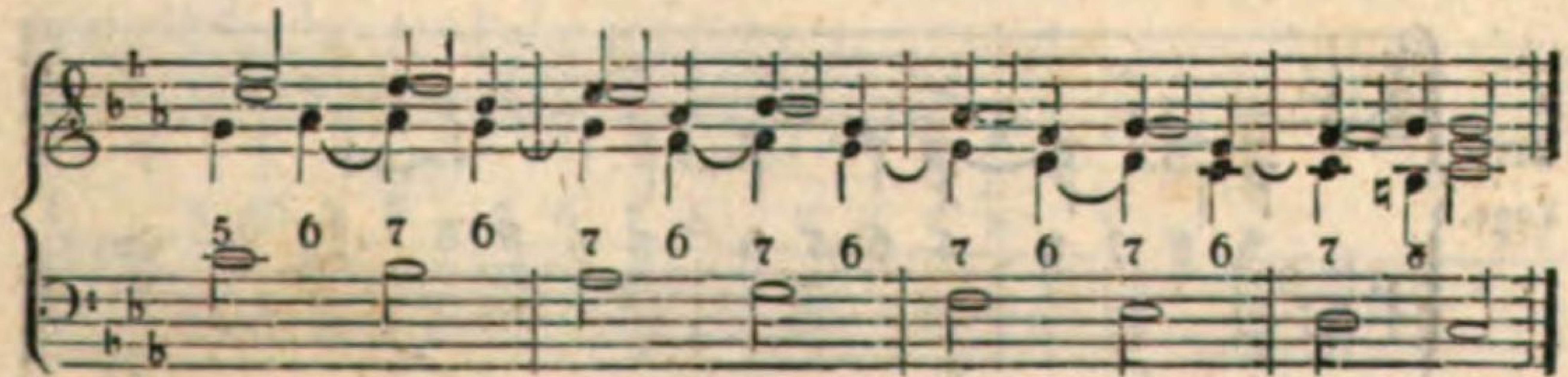
Das NB. im Basse bedeutet, daß der verminderte Septimen-Sprung **hinab** besser, als der übermäßige Secunden-Sprung As, H, **hinauf** sey.

oder:

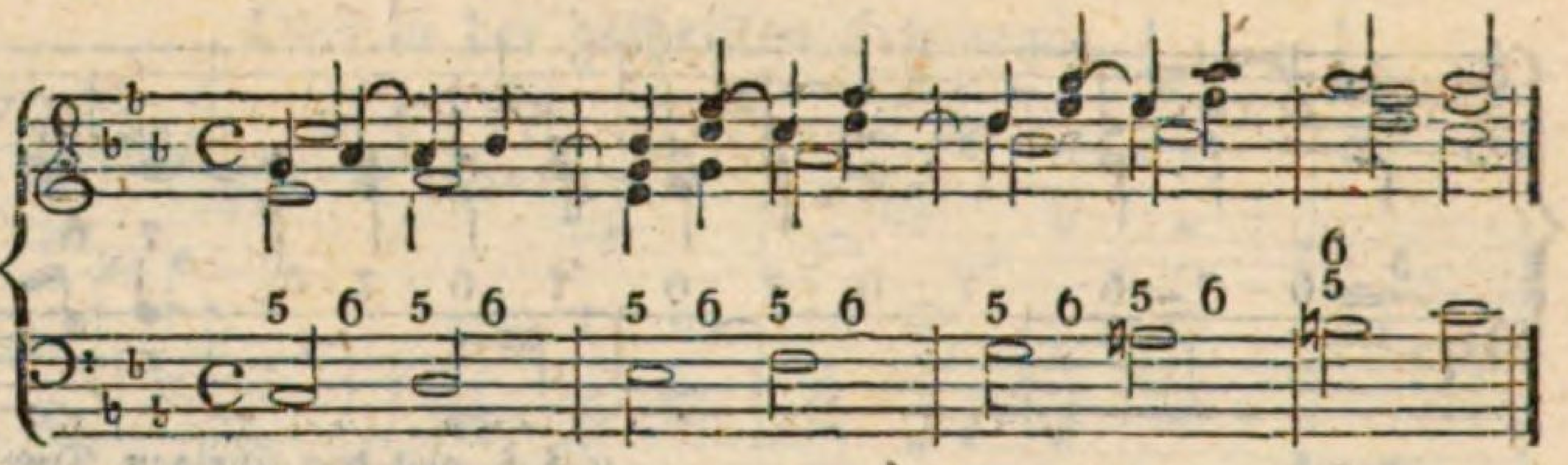


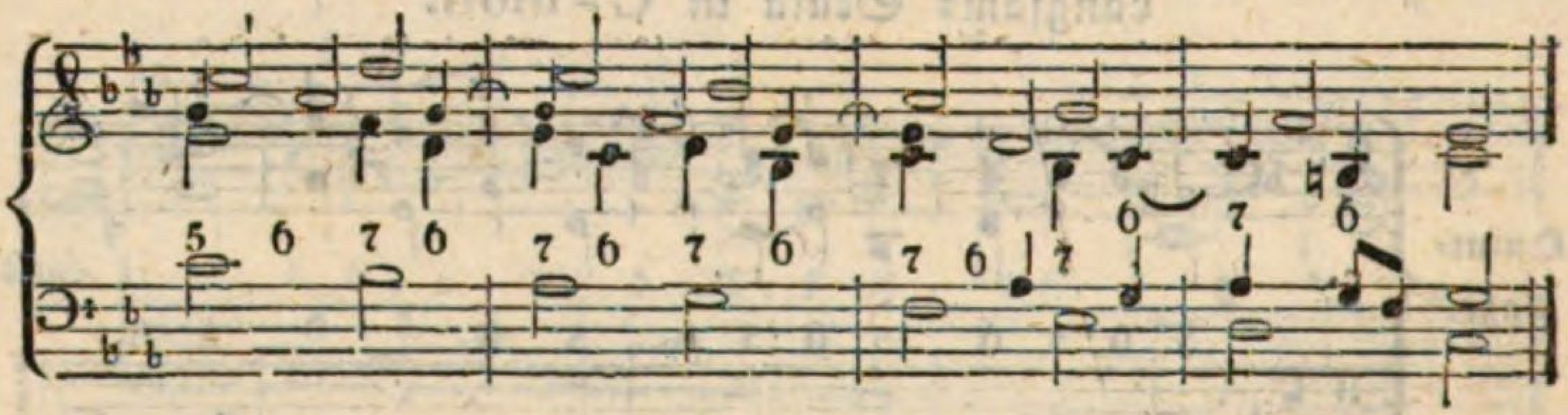
Terz-Lage.





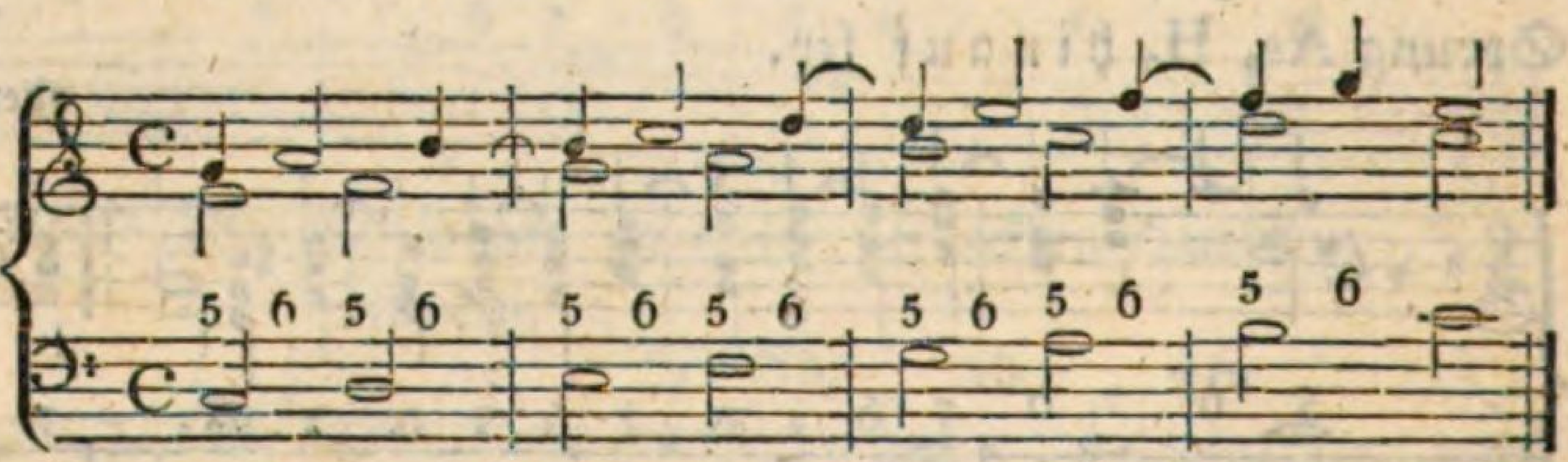
Octav-Lage.

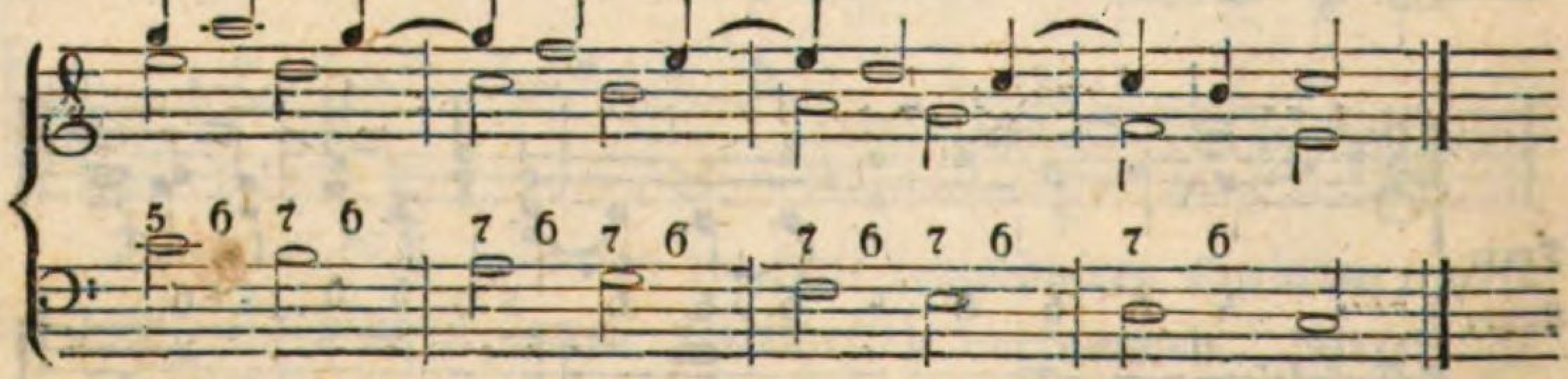




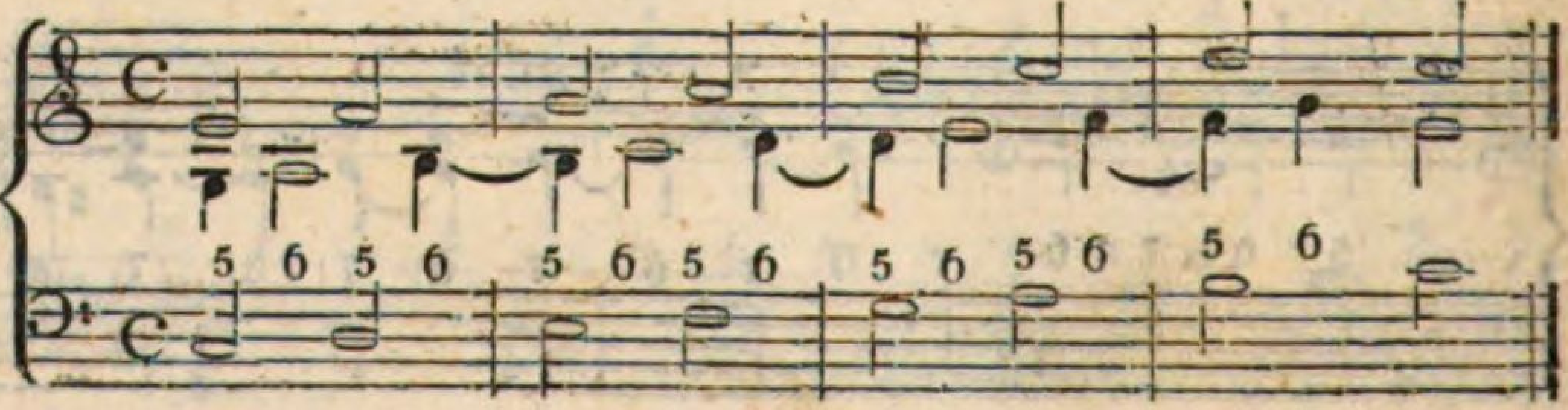
A Tre gehört in allen Tonleitern zu 5-6 und 7-6 hinauf und herab nur die Terz, wie folget.

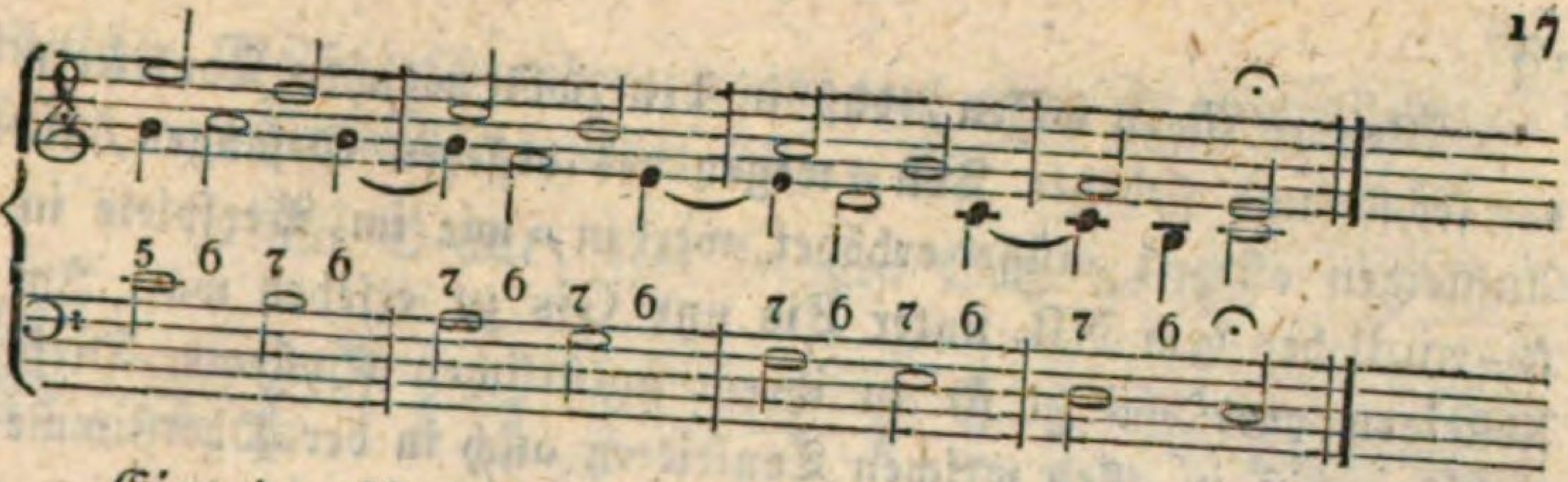
Quint-Lage.





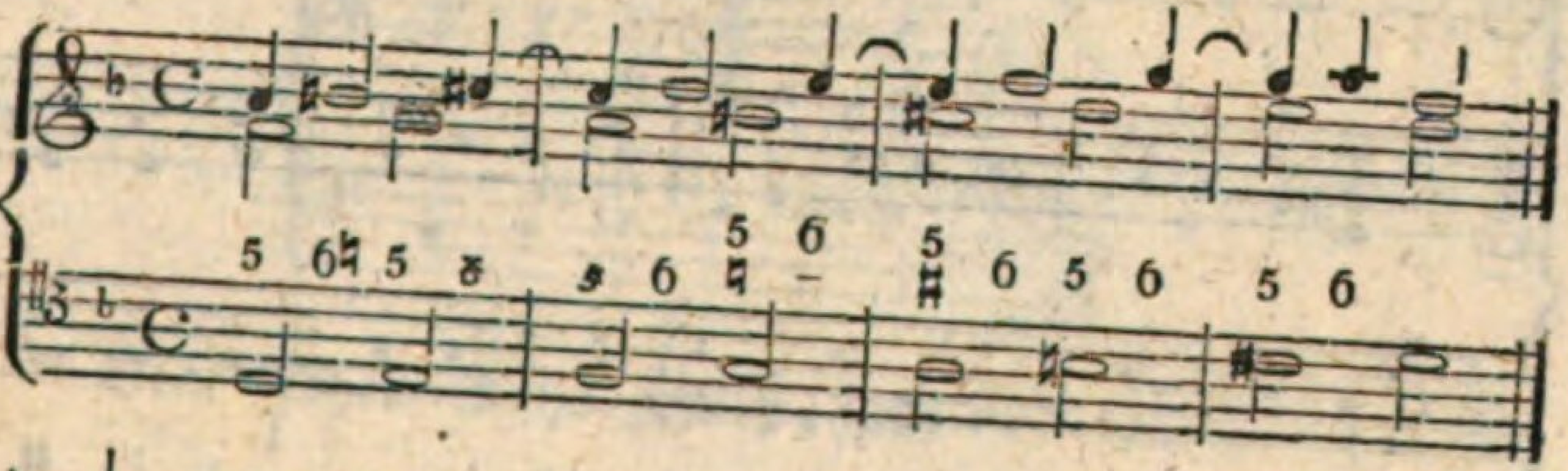
Terz-Lage.

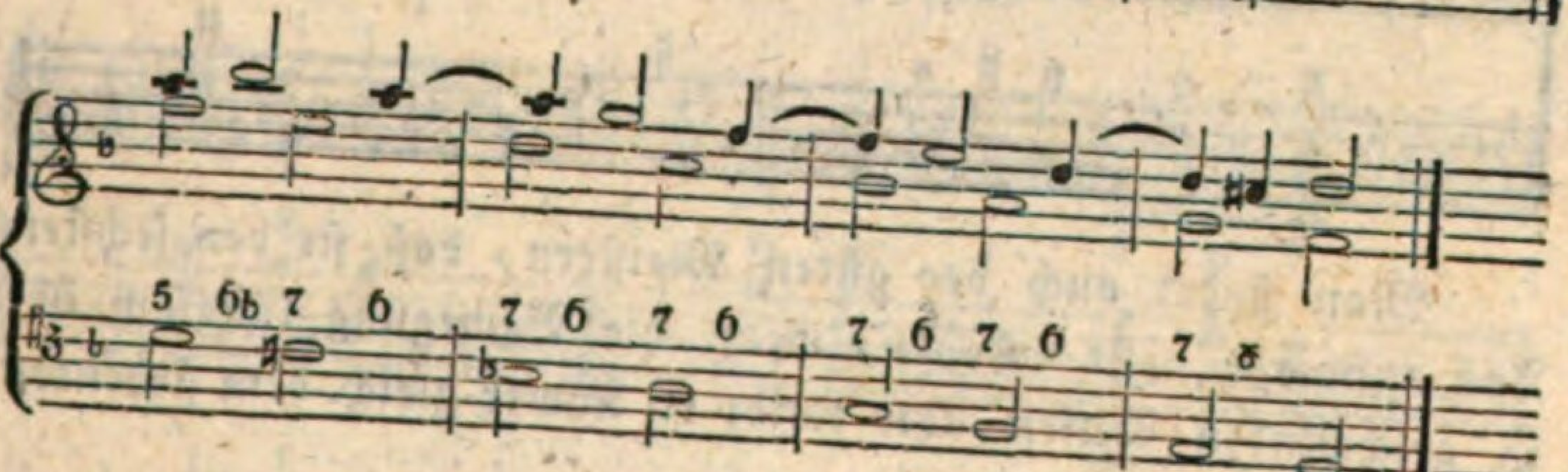




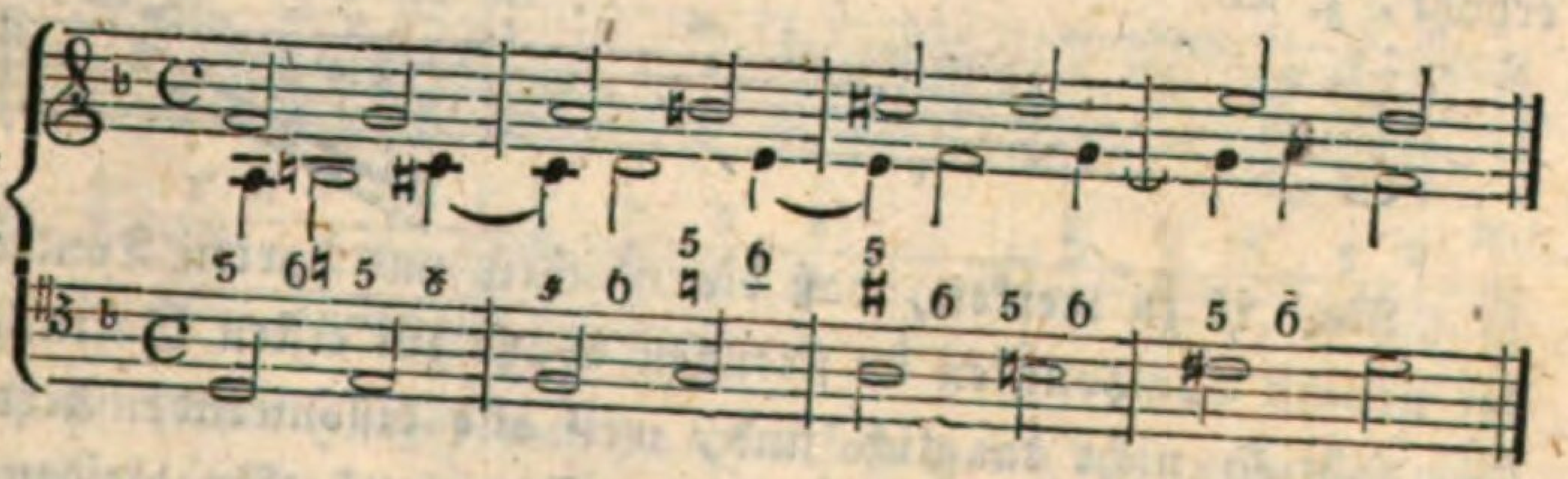
Eine dreystimmige Begleitung ist zwar beym Baßschlüssel nicht gewöhnlich; doch kann und muß man sie gebrauchen, wenn piano oder pianissimo darunter steht. Hier folgen noch zwey Beyspiele a tre aus D-moll.

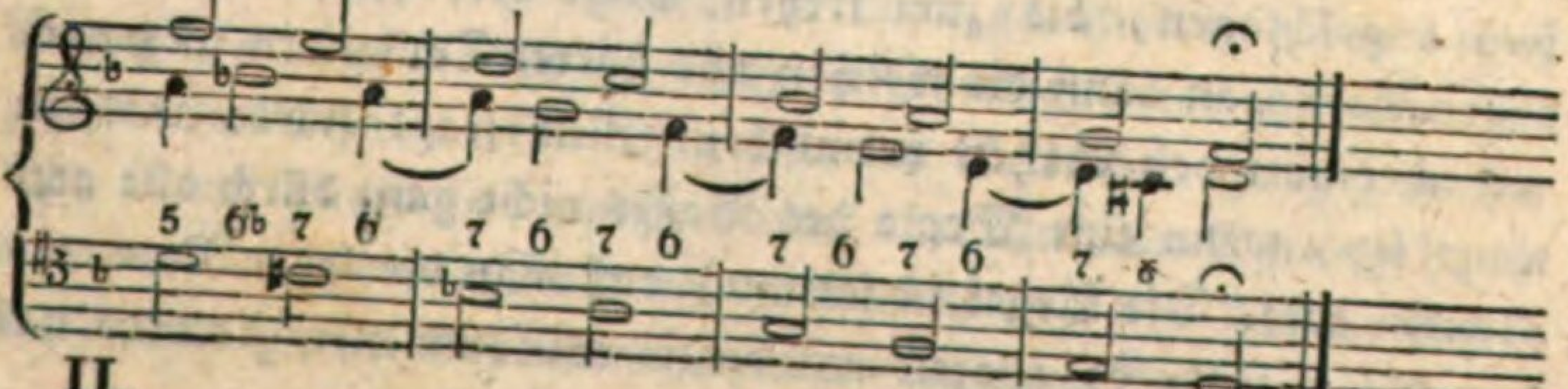
Quint-Lage.





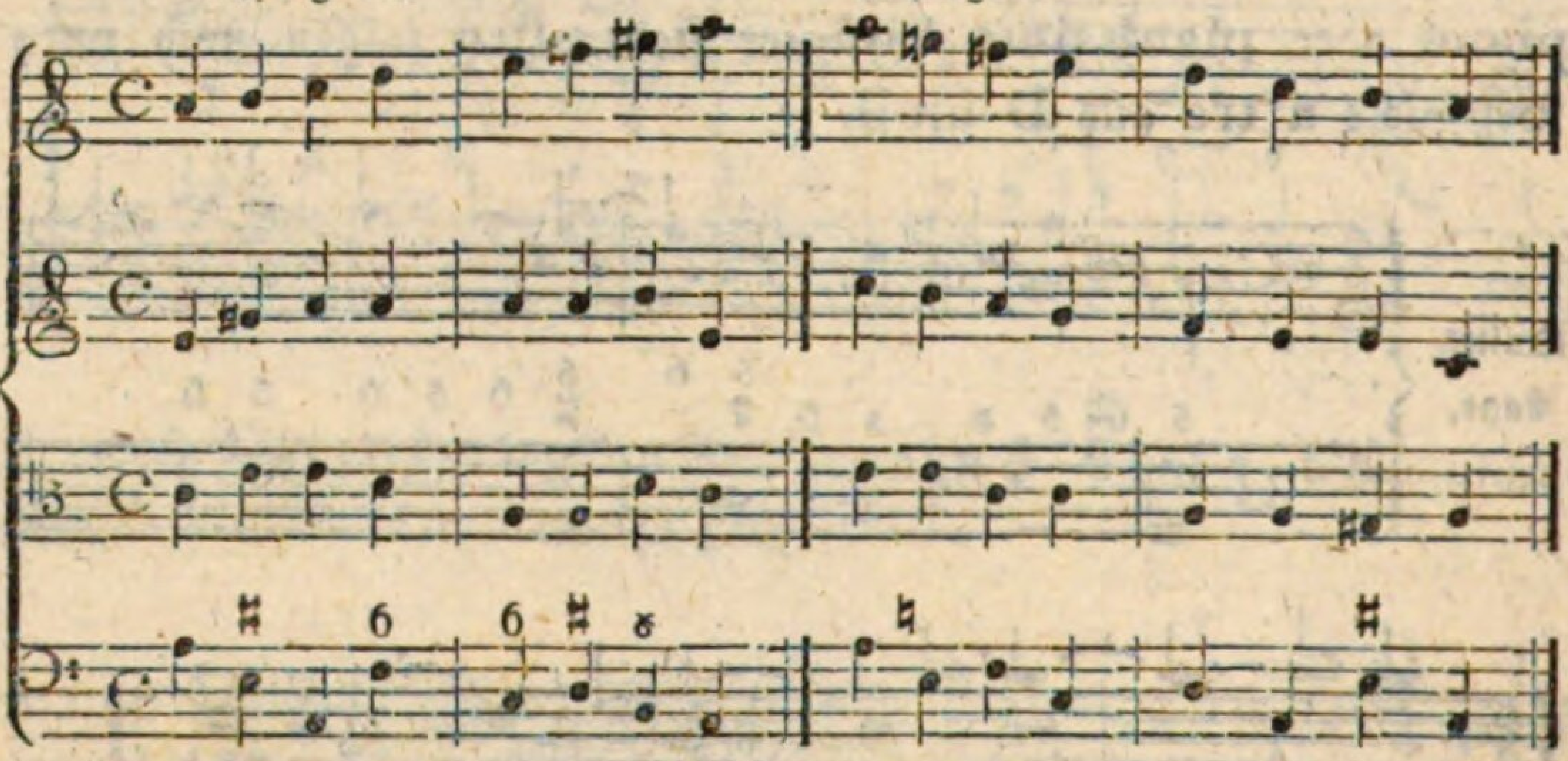
Terz-Lage.





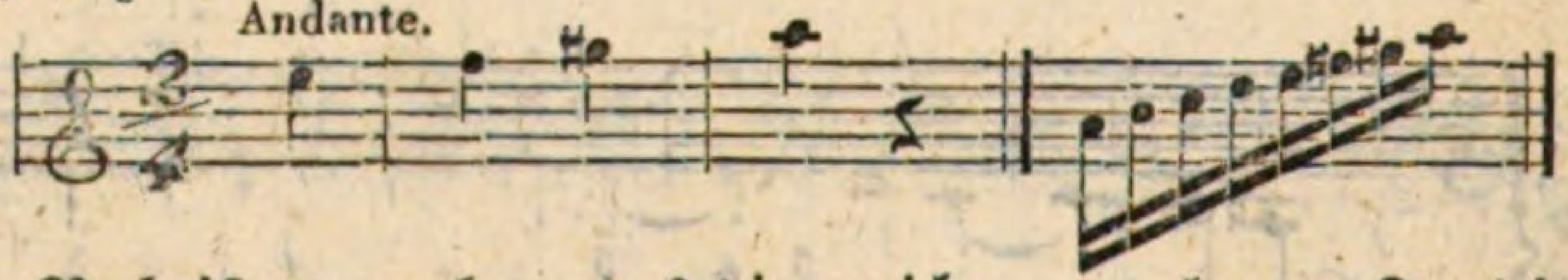
Weiters ist zu wissen, daß in den zwölf weichen Tonleitern der sechste und siebente Ton, wegen des besseren Gesanges, im Aufsteigen allezeit müsse erhöhet werden, wie im Beyspiele in A-moll bey dem NB. unter Fis und Gis zu ersehen war. Im Absteigen aber bleiben sie in ihrem natürlichen Systeme. Diese Erhöhung ist in allen weichen Tonleitern auch in der Oberstimme zu beobachten.

Aufsteigend. Absteigend.



Man findet auch bey guten Meistern, daß sie den sechsten Ton aufwärts nicht erhöhen, wenn die Bewegung langsam ist; in geschwinden Läufen aber bleibt er immer gleich dem siebenten erhöht, z. B.

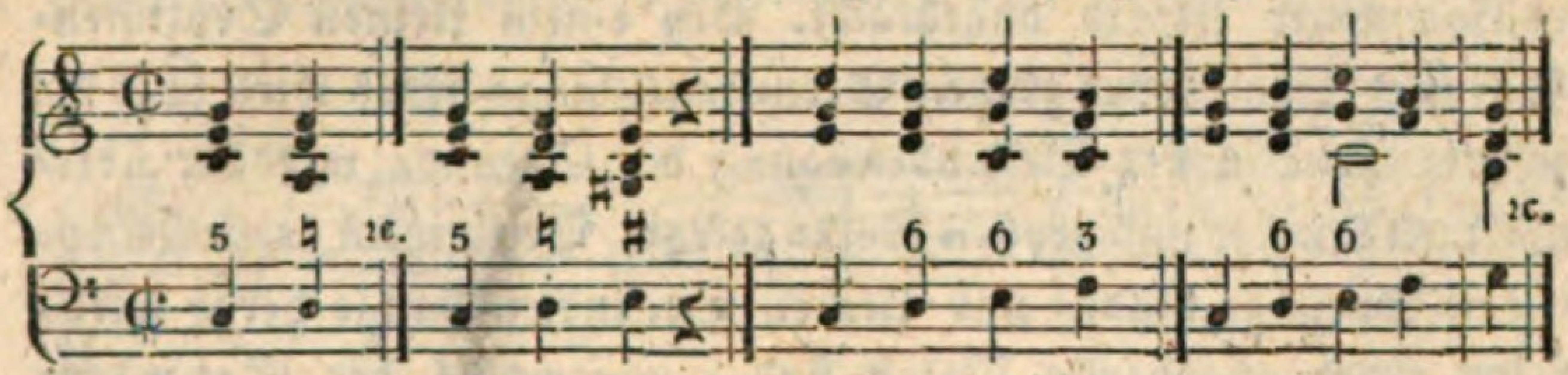
Andante.

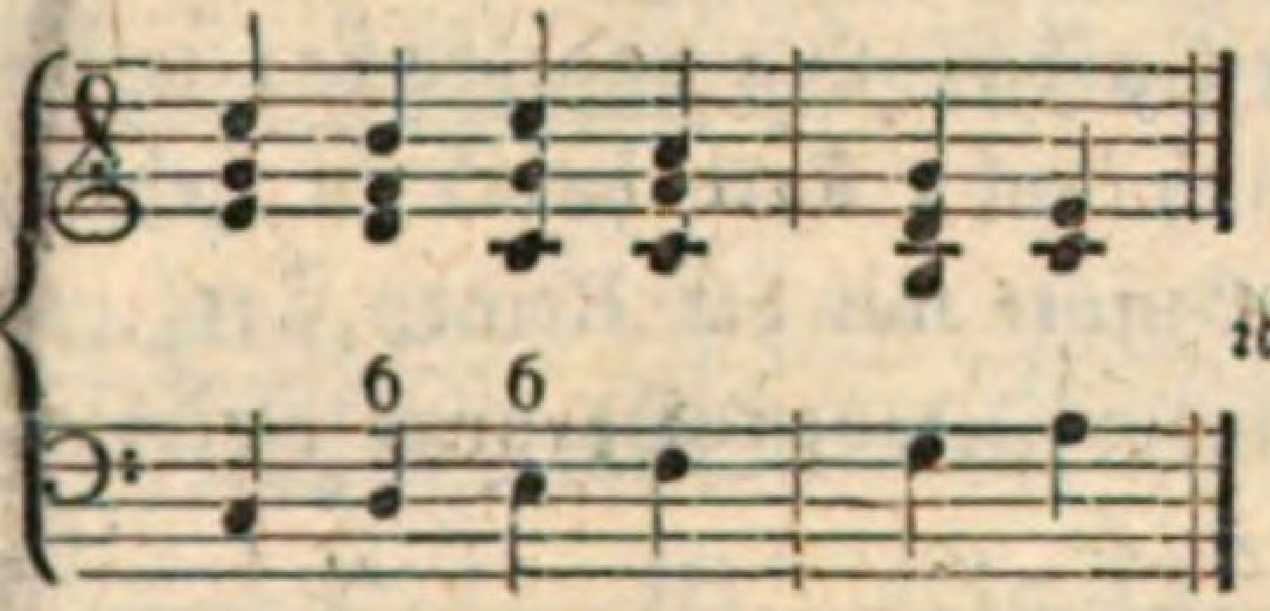


Noch ist zu merken, daß die weichen und harten Tonleitern der neuern Componisten im strengen Satze zur ersten Gattung der Composition nicht tauglich sind, weil alle dissonirende Accorde, frey angeschlagen, bis zum freyen Satze verbothen bleiben. In diesem darf man dann die weichen und harten Tonleitern auch noch mit chromatischen Sätzen vermischen. Nun fragt sich's, was zu thun sey, wenn eine Scala des Basses nicht ganz durch alle acht Stufen geht. Die Regel ist sodann, daß man die letzte Note, wo der Gang aufhört, allezeit mit einem vollkommenen Accorde na-

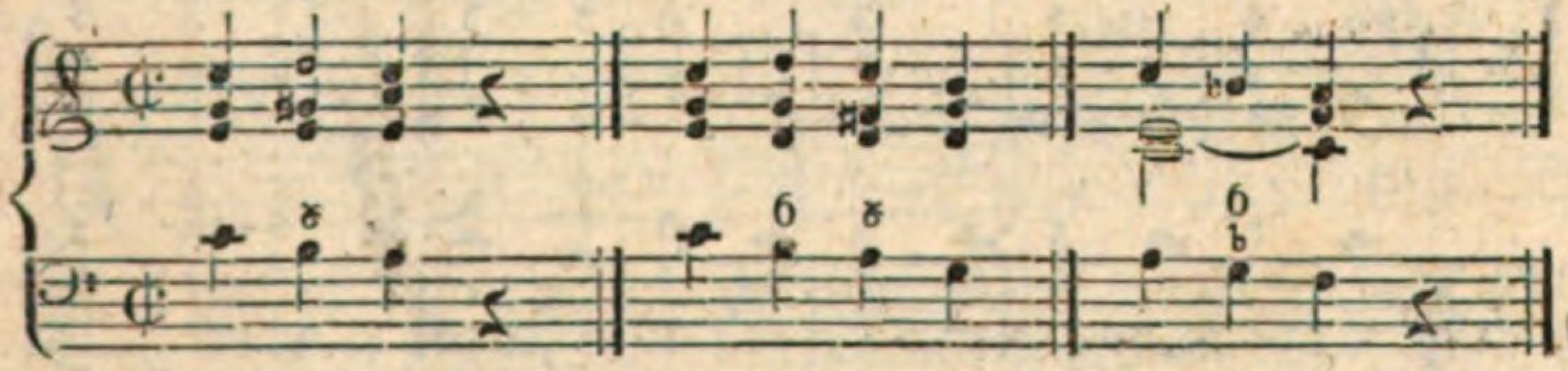
türlicher Weise (nicht aber, wenn man einen Inganno, Trugschluß, machen will) begleiten soll; z. B.

Aus C-dur, dem strengen Satze gemäß.

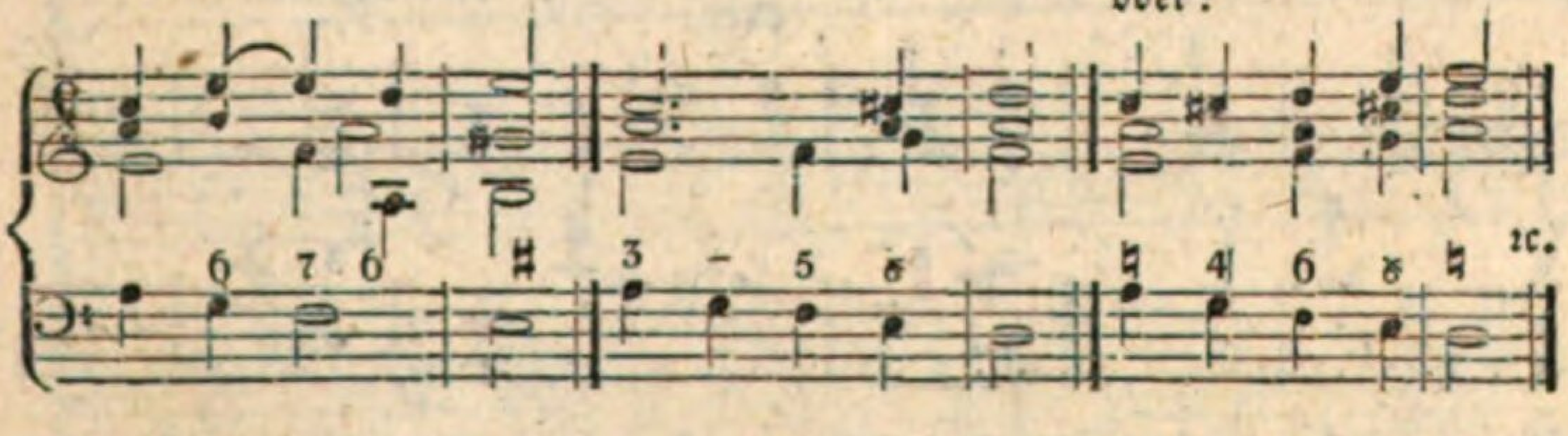




Dem freyen Satze gemäß, aus A-moll.

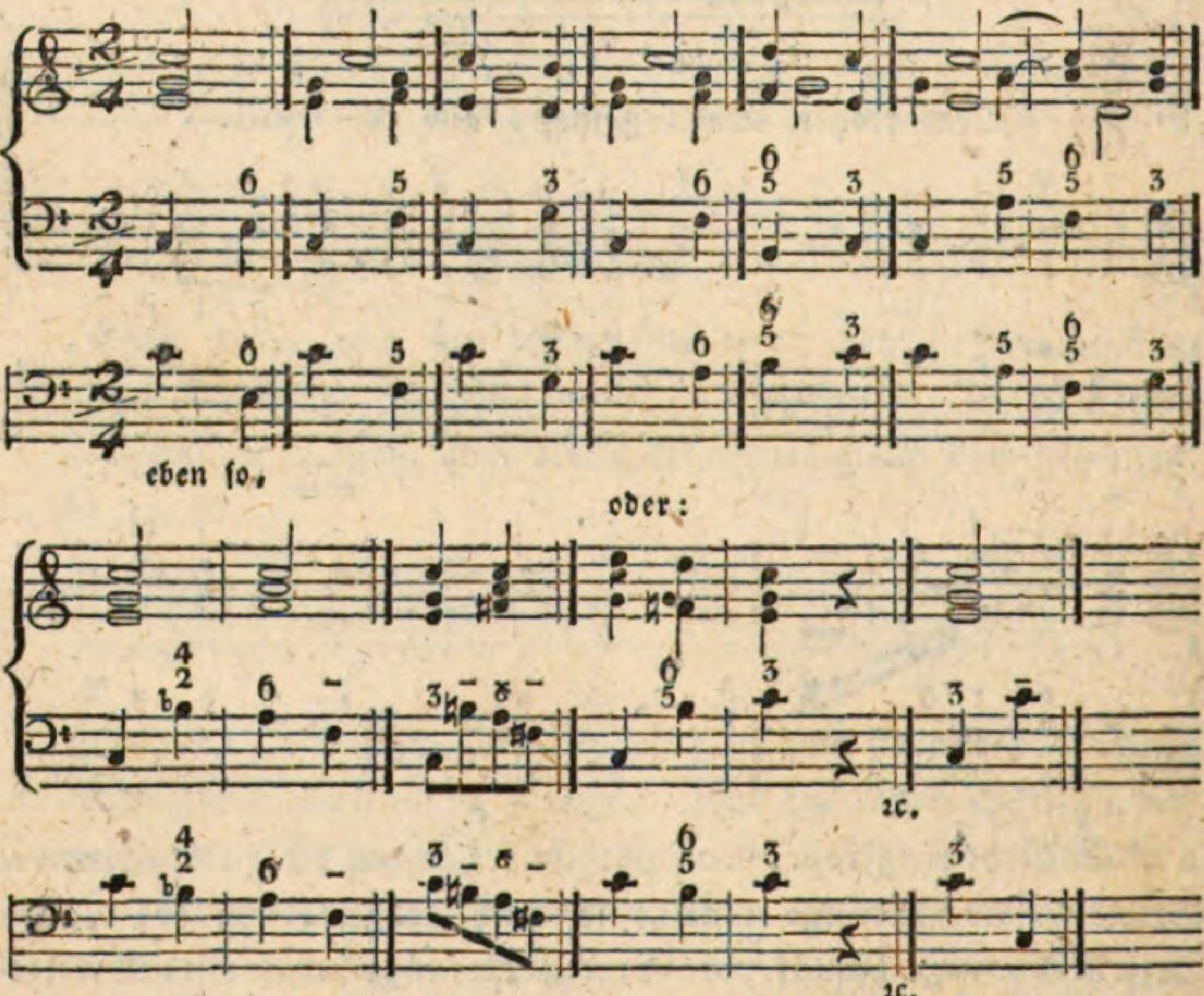


oder:



Entsteht die Frage, was zu thun sey, wenn die zu begleitende Grundstimme Sprünge macht, so wird geantwortet: bey einem Terzen-Sprunge hinauf oder Sexten-Sprunge herab wird über die zweyte Note ein Sexten-Accord in der Seitenbewegung gemacht. Bey einem Quarten-Sprunge hinauf oder Quinten-Sprunge herab wird auf die zweyte Note ein vollkommener, der Tonart gemäßer Accord gesetzt. Bey einem Quinten-Sprunge hinauf oder Quar-

ten=Sprunge herab wird abermahls über die zweyte ein vollkommener Accord genommen. Bey einem Sexten=Sprunge hinauf oder Terzen=Sprunge herab wird bald ein unvollkommener, bald ein vollkommener Accord angebracht. Bey einem kleinen Septimen=Sprunge hinauf oder großen Secunden=Gange herab wird über die zweyte Note in der Seitenbewegung die Secunde mit der übermäßigen Quarte und großen Sexte gesetzt. Bey einem großen Septimen=Sprunge hinauf und kleinen Secunden=Gange herab wird, wenn sie durchgehende Noten sind, abermahls der Secunden=Accord in der Seitenbewegung angebracht; wenn sie aber anschlagende Noten sind, und, statt herab zu gehen, hinauf steigen, wird die falsche Quinte mit der kleinen Terz und Sexte dazu genommen. Bey einem Octaven=Sprunge bleibt man liegen; z. B.

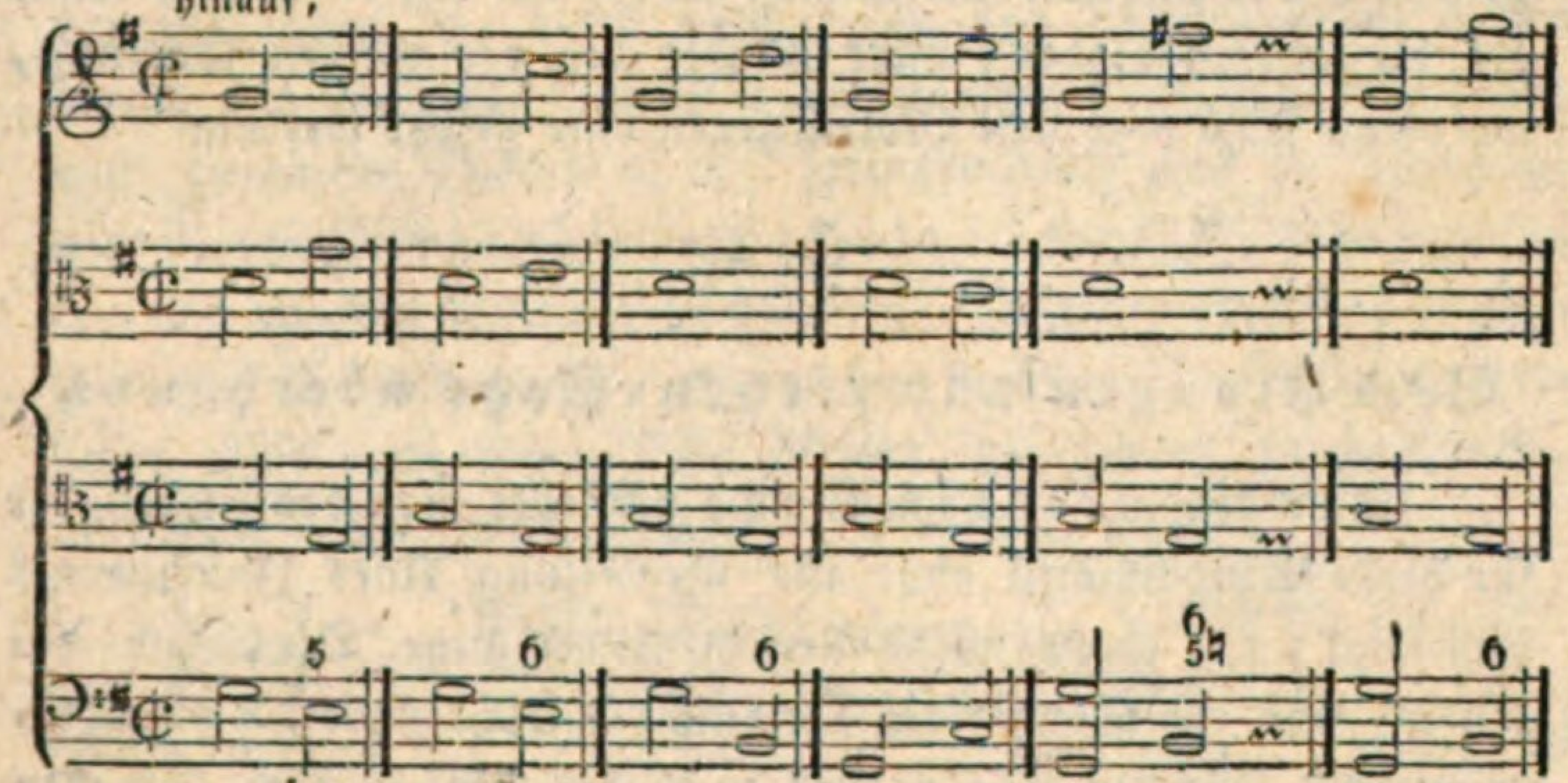


Die Sprünge in der unteren Baßreihe sind nur locale Verkehrungen der oberen Baßreihe, sie behalten daher die nähmliche Begleitung. Etwas anderes sind die Verkehrungen eines doppelten Contrapunctes, wie die Folge zeigen wird. Öfters hat man

auch zu einer springenden Oberstimme einen Baß und Mittelstimmen zu machen. Springt sie durch keinen bestimmten Accord, wozu die übrigen Stimmen oder wenigstens der Baß in motu obliquo bleiben kann, so ist folgende Begleitung brauchbar:

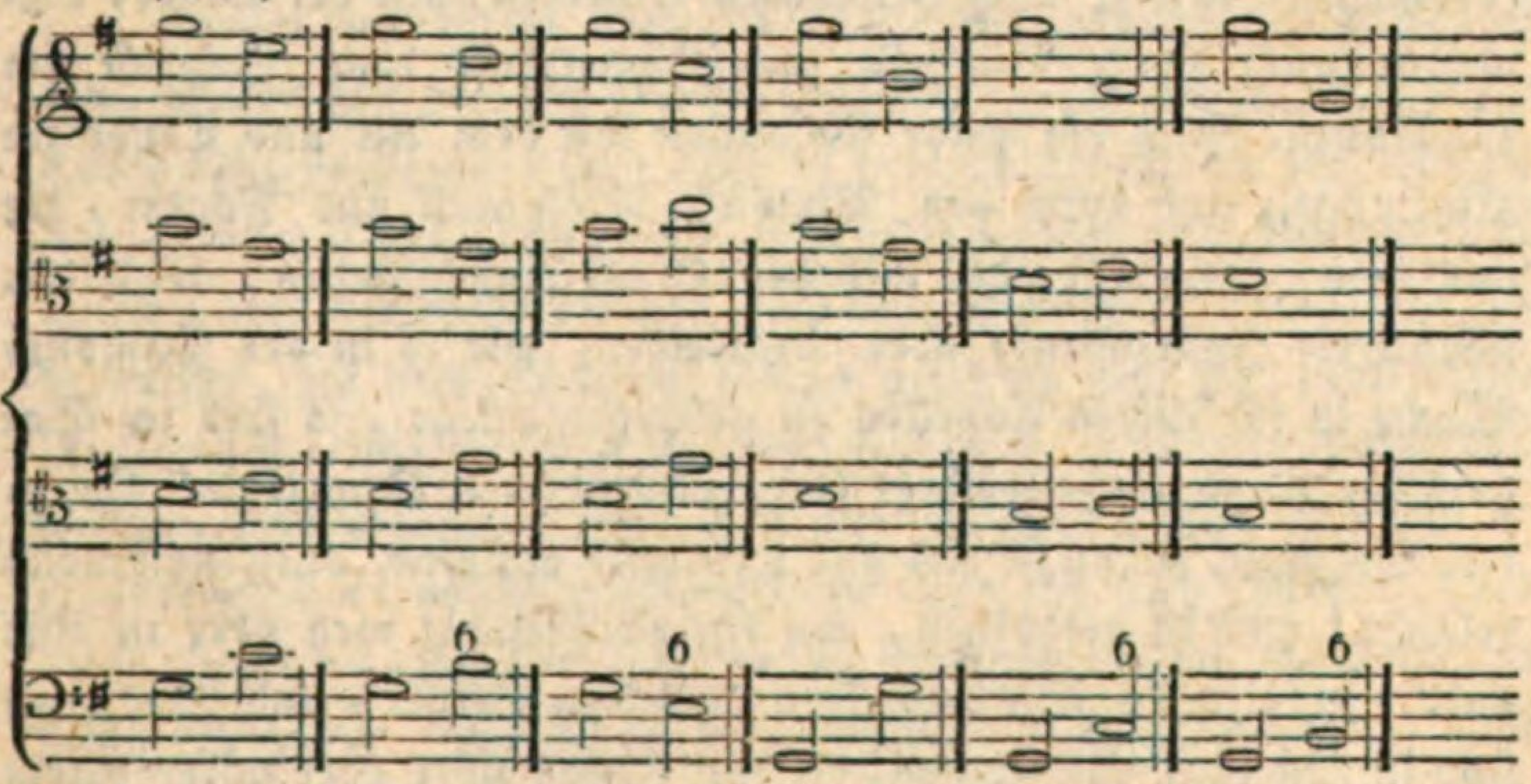
Springende Oberstimme.

hinauf,



oder: oder:

herab,



So wie man aber zu jeder Tonleiter vielerley Begleitungen, besonders im freyen Satze, machen darf und kann, so ist es auch hier unverwehrt, noch andere Accorde zu brauchen. Denn wenn das G der Violinstimme nicht die Anfangsnote wäre, so könnte der Grundton auch die Unterterz E oder Untersexte H, oder Unterquinte C seyn, wozu aber die zwey Mittelstimmen wieder an-

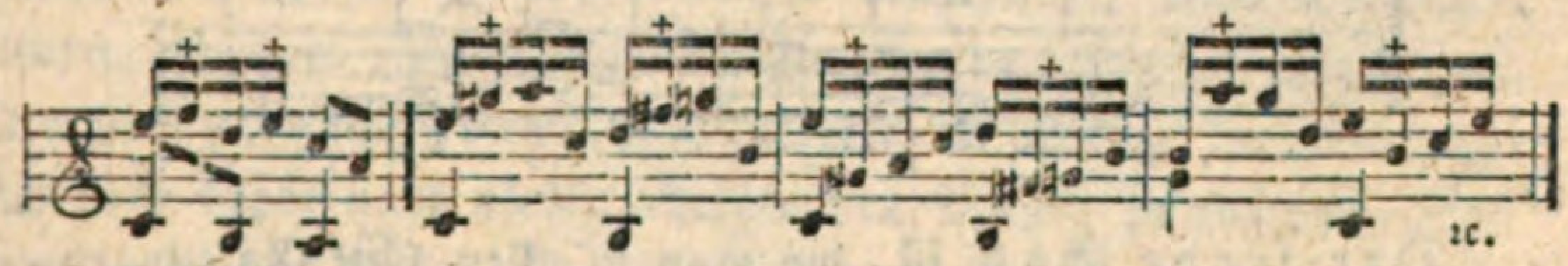
ders einzurichten wären: und diese drey Grundtöne sind nebst der Unter-Octave die einzigen consonirenden Intervalle, die zu allen Oberstimmen wechselweise im Niederschlage bis zur vierten Gattung des strengen Satzes genommen werden müssen. In der zweyten Gattung, wo der Cantus firmus ohnehin zwey Noten gegen eine fordert, wird der motus obliquus bessere Dienste thun, als die andern beyden; nicht minder bey der vierten Gattung, wo vier, sechs oder acht Noten gegen eine gesetzt werden.

§. 6.

Vom strengen und freyen Satze überhaupt.

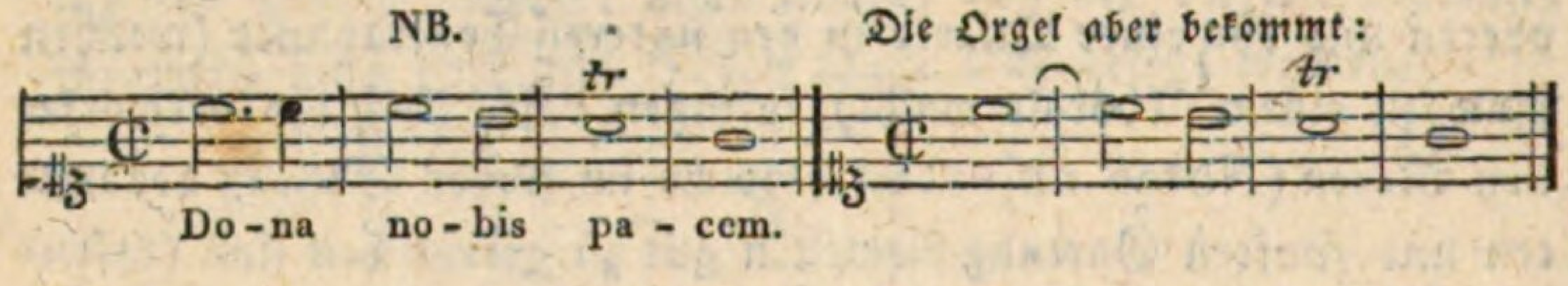
Unter dem strengen Satze verstehet man denjenigen, der für bloße Singstimmen ohne alle Begleitung eines Instruments verfertigt wird. Er hat mehr Regeln als der freye. Die Ursache davon ist, weil ein Sänger die Töne nicht so leicht findet, als ein Instrumentist. Meisten Theils wird er in den Kirchen und Capellen (deßwegen heißt er auch Stile alla Capella) mit der Orgel, bisweilen auch durch Violinen und Oboen mit dem Sopran im Unisono, durch ein Paar Posaunen mit dem Alt und Tenor im Einklange, und durch den Violon, Violoncell und Fagott, die mit dem Singbasse oder mit der Orgel einher gehen, begleitet. Wenn die Instrumente aber wegbleiben, wie es in der Passions-Woche in fürstlichen Capellen zu geschehen pflegt, so sind im Satze keine Dissonanz-Sprünge (die verminderten Quart- und Quinten-Sprünge, wenn sie sich gut und bald auflösen, ausgenommen) erlaubt; auch ist verbothen, von einer Dissonanz weg oder in eine andere zu springen. Die verdeckten Quinten, Octaven und Einklänge sind in den fünf Gattungen, die zur Übung über oder unter einem einfachen Gesang (Choral oder Cantus firmus) gemacht werden, im zweystimmigen Satze durchaus nicht erlaubt; im dreystimmigen sind es einige, im vierstimmigen wieder mehrere, u. s. w. doch muß man sich in der Oberstimme am meisten davor hüten. In der ersten Gattung, sowohl zu 2, 3, 4 und mehr Stimmen, hat kein dissonirender Accord Platz, sondern nur der vollkommene

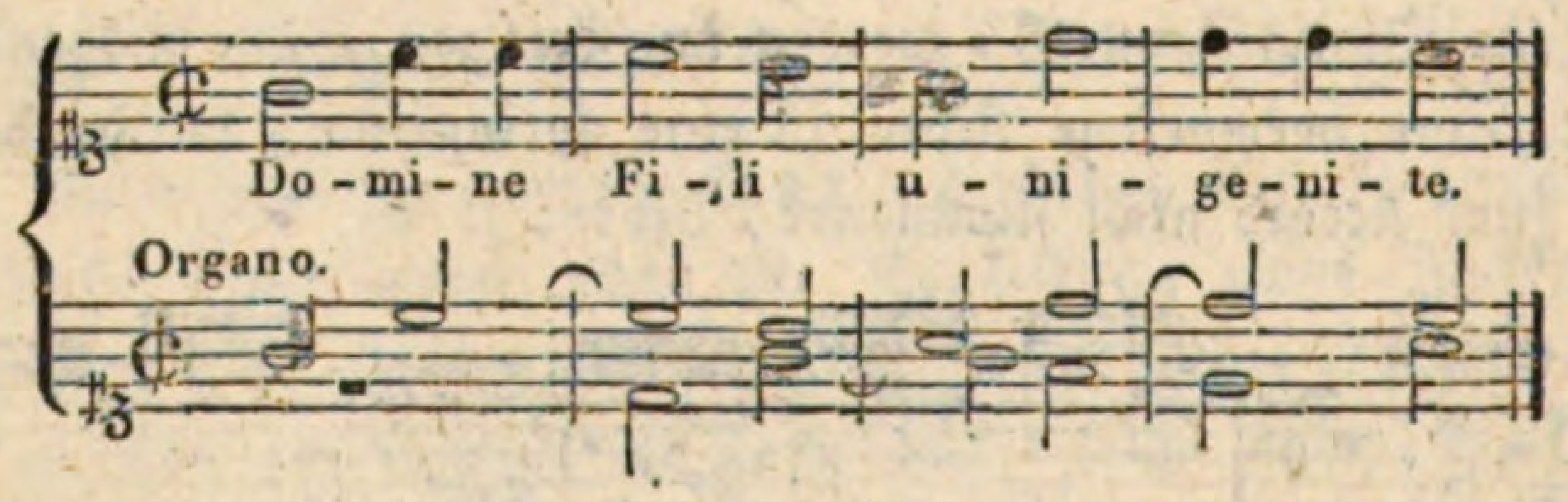
nebst dem großen oder kleinen Sexten-Accord. Der Quartsexten-Accord wird sogar in drey- und mehrstimmigen Sätzen nicht einmahl geduldet. In der zweyten und dritten Gattung werden die Dissonanzen nur im regelmäßigen Durchgange, das ist stufenweise und auf einem schlechten Tacttheile oder Tactgliede, erlaubt. Eine gewisse Art der Wechselnoten und der verkehrten Wechselnoten wird dabey ausgenommen, durch welche man von einer Septime in den oberen und von einer Quarte in den unteren Contrapunct (welchen man zu einem Chorale macht) springen darf. Auch die verworfenen Noten (Notae abjectae), welche im freyen Satze in der dritten und fünften Gattung bisweilen gut zu gebrauchen sind (besonders für Violinstimmen), werden im strengen Satze nirgends erlaubt. Eine verworfene Note ist eine springende, durchgehende, aber zum Accord nicht stimmende, Note; z. B.



Ferner müssen im strengen Satze alle gebundene Dissonanzen, welche erst bey der vierten Gattung Platz finden, mit einer Consonanz vorbereitet und auch in eine Consonanz in den nächsten ganzen oder halben Ton herab, und nicht hinauf, aufgelöset werden. Endlich sind die chromatischen und enharmonischen Übergänge hier verbothen. Zu dem strengen Satze gehören also die fünf ersten Gattungen, wie sie hier und im Fuxischen Lehrbuche vorgestellt werden. Die Beyspiele sind nur aus Bequemlichkeit fast alle im Allabreve-Tact gesetzt worden. Man kann sich auch anderer Tactarten bedienen. Zu ihm gehören die kirchenmäßigen Nachahmungen, ferner die männlichen und ernsthaften Contrapuncte, ohne oder mit einem Choral, sodann die einfachen und die Doppelfugen, endlich der Canon; kurz, zum strengen Satze gehören alle contrapunctische Sätze alla Capella für die Singstimmen, besonders die ohne Begleitung eines Instruments. Auch sind im strengen Satze zwey Noten von einerley Buchstaben, als CC, DD, gleich nach einander in einem einzigen Tacte in keiner der fünf Gat-

tungen des Contrapuncts erlaubt. Doch hat diese Regel wieder zwey Ausnahmen: die erste in der fünften Gattung mit der **Ligatura rupta**; die zweyte in Singsachen, wo der vielen, besonders kurzen Sylben wegen, aus einer Note zwey können gemacht werden, und wo bey den Ligaturen sogar das Bindungszeichen wegbleiben darf; z. B.





Der freye Satz ist, wo man in allen fünf Gattungen, in Nachahmungen, contrapunctirten Sätzen und Fugen, in allen Tacttheilen, ohne Vorbereitung, einen dissonirenden Accord bisweilen anschlagen darf; doch muß derselbe jederzeit gut und natürlich aufgelöst werden: die zufälligen **Fa**-Töne jedoch werden in beyden Sätzen, wenn man kein **Inganno** im Sinne hat, allezeit gern um einen halben Ton herab, und die zufälligen **Mi**-Töne um einen halben Ton hinauf aufgelöst. In dem freyen Satze bindet man sich selten an eine der fünf Gattungen, man nimmt allerley Noten sowohl zum Hauptgesange als auch für die begleitenden Stimmen. Man bedient sich auch hier und da eines Suspirs oder einer kurzen Pause, besonders bey Sing- und blasenden Stimmen, wegen des nothwendigen öftern Athemhohlens. Man setzt Vorschläge und andere Manieren, wo es ein schöner Gesang nur immer erfordert. Man darf auch zwey, drey oder mehrere, dem Buchstaben nach, gleiche Noten in einem Tacte, besonders für Instrumental-Sätze, anbringen. In diesem Satze sind gleichfalls die Dissonanz-Sprünge, besonders für die Violine, Viola, das Violoncell und den Fa-

gott alle erlaubt; doch müssen sie nicht widernatürlich angebracht werden. Es wird der freye Satz in allen drey Stylen, nähmlich im Kirchen-, Kammer- und Theater-Styl, gebraucht, zum Beyspiel in Messen, Gradualen, Offertorien, Psalmen, Hymnen ꝛc. mit der Orgel begleitet; auch in Fugen, wo man manche Dissonanz frey anschlägt und sogar gebundene Dissonanzen hinauf in die nächste Stufe als Vorhalt auflöst, z. B. die Secunde der Oberstimme in die Terz, wozu im dreystimmigen Satze noch die Quinte oder die Sexte gehört, $\begin{smallmatrix}5 & - \\ 2 & 3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}6 & - \\ 2 & 3\end{smallmatrix}$, im vierstimmigen aber die reine Quarte und große Septime, $\begin{smallmatrix}7 & 8 \\ 4 & 5 \\ 2 & 3\end{smallmatrix}$. Man hört und findet jetzt eher tausend Beyspiele des freyen, als zwanzig des strengen Satzes, besonders in Arien, Duetten, Terzetten, Sinfonien und Chören des Theaters; so ebenfalls in Arien alla Camera, mit dem Fortepiano und Violinen begleitet; in Terzetten, Quartetten, Quintetten und Concerten für allerley Instrumente. Ich habe daher nicht nöthig, dergleichen Muster herzusetzen, sondern rathe nur allen, die sich mit der Composition abgeben wollen, für diejenige Setzart, zu welcher sie die größte und beste Anlage haben, sich selbst viele Muster von guten Meistern in Partitur zu setzen. Da man aber weder in jenem noch in diesem Satze ohne die Grundsätze des Contrapuncts zu der höchstnöthigen Reinigkeit gelangen kann, so ist es sehr zu rathen, daß man bey dem zweystimmigen strengen Satze zu lernen anfange.

§. 7.

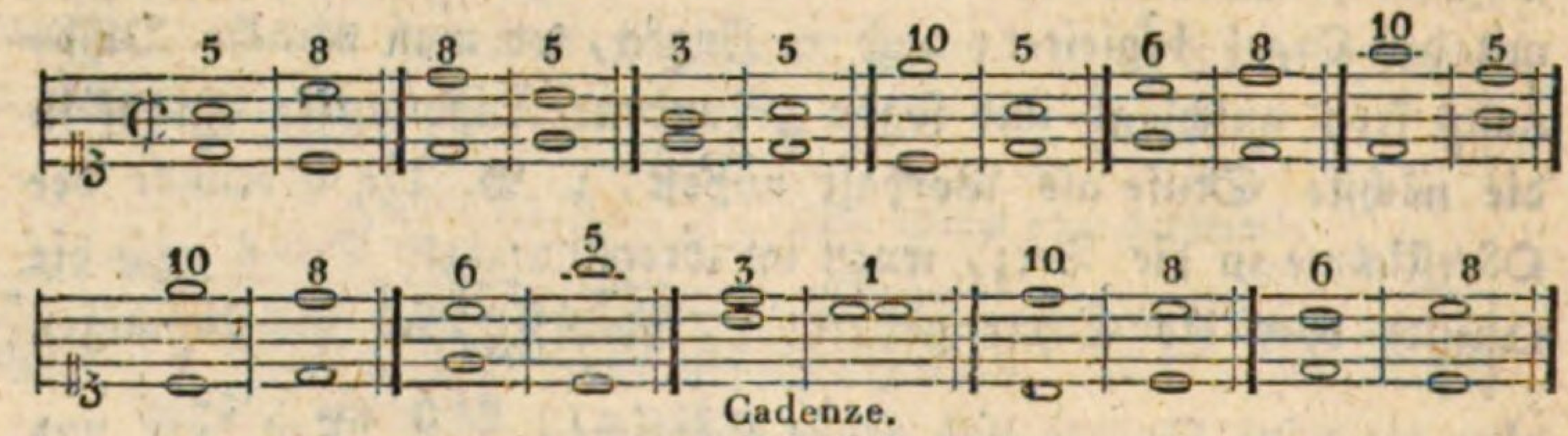
Erste Gattung des zweystimmigen strengen Satzes, welche heißt: Note gegen Note (Nota contra notam).

Die Regeln dieser ersten Gattung sind folgende:

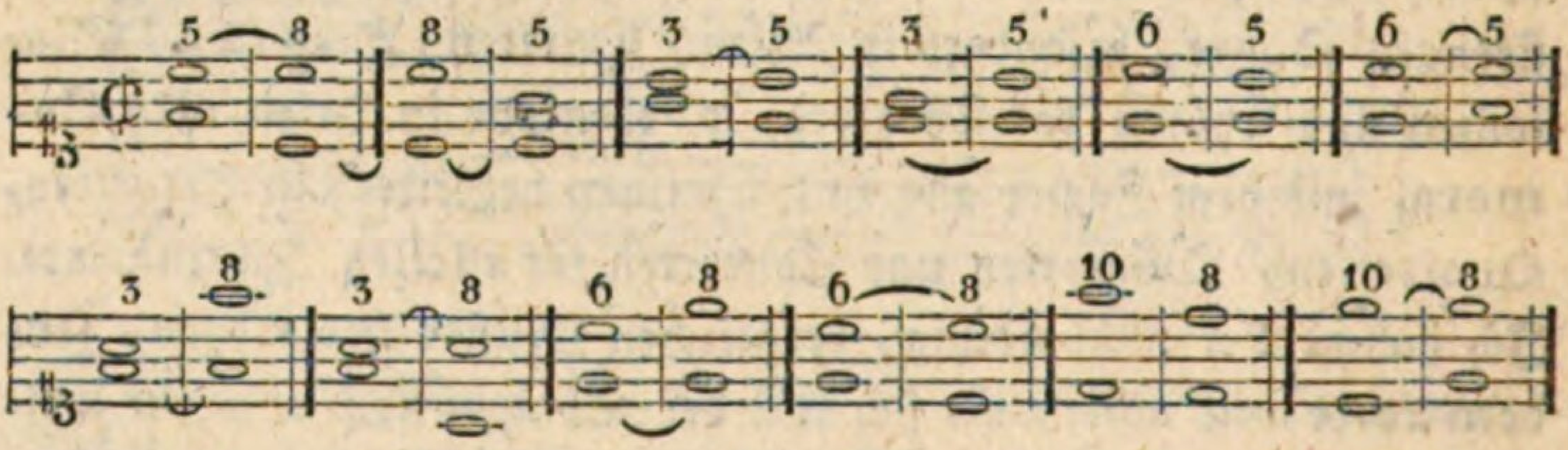
1. Wenn in zwey Accorden das zweyte Paar Noten eine vollkommene Consonanz ausmacht, so muß vom ersten zum zweyten Accord die gerade Bewegung vermieden und die Gegen-

und Seitenbewegung gebraucht werden, der erste Accord mag sodann vollkommen oder unvollkommen seyn, z. B.

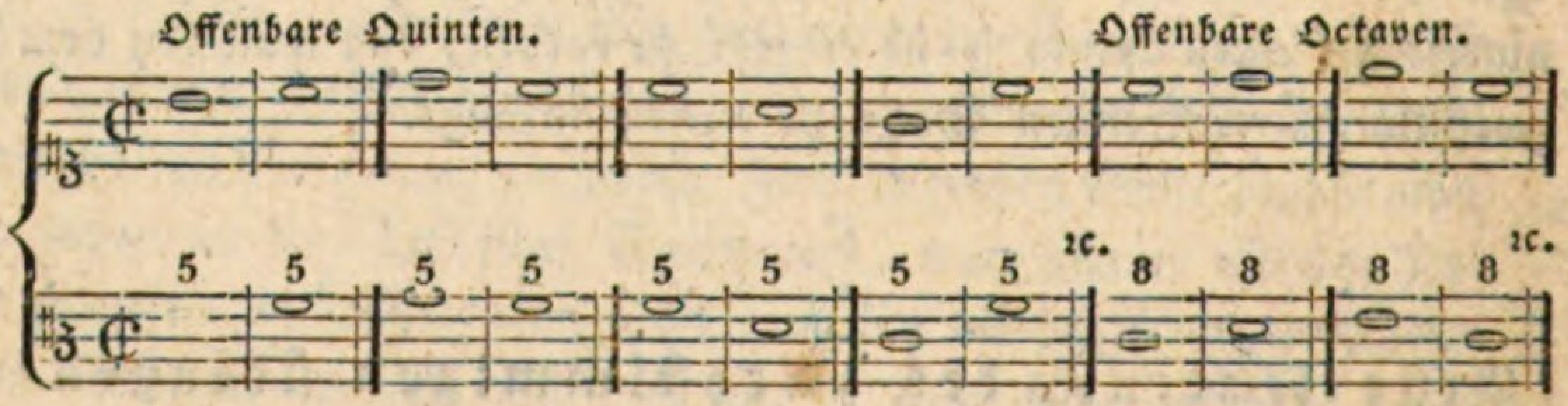
In motu contrario.

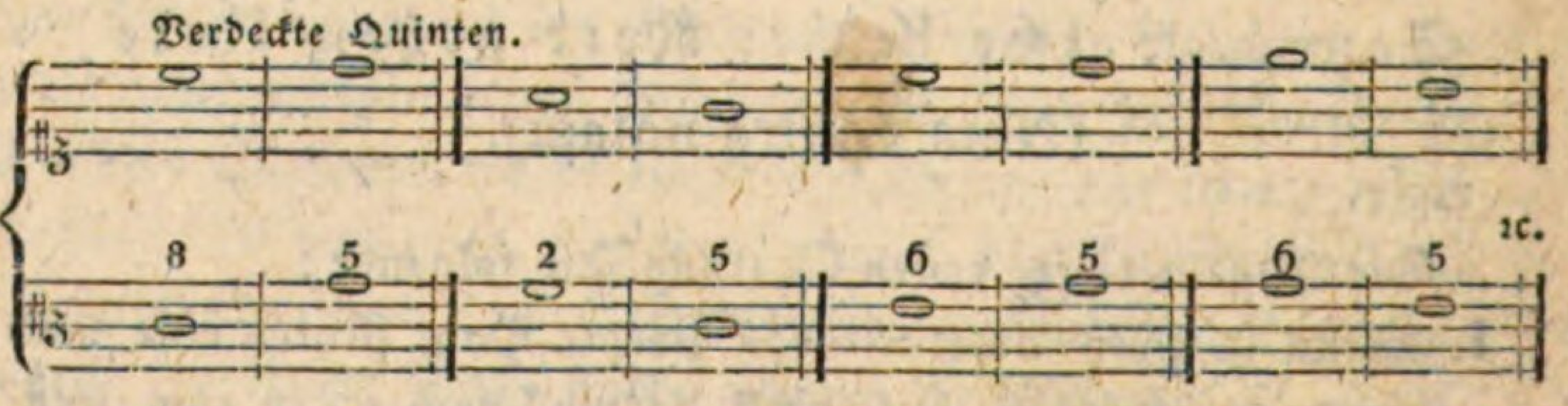


In motu obliquo.



Folgende Beyspiele sind sowohl wegen zwey offenbarer, als wegen zwey verdeckter Quinten, Octaven und Einklänge, vermöge dieser Regel, im zweystimmigen Satze fehlerhaft;





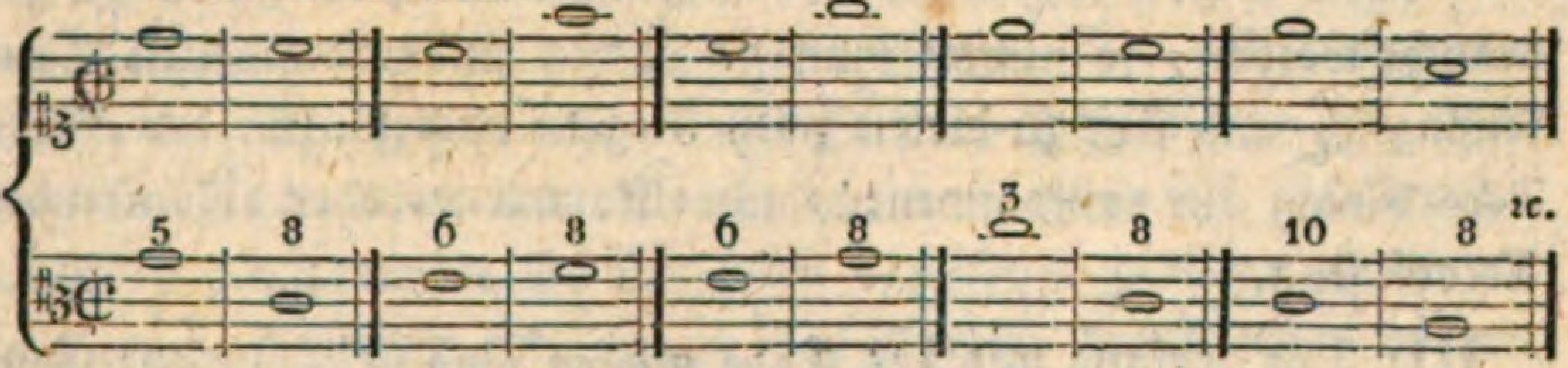
Die verdeckten Quinten sind: von $\frac{C}{C}$ zu $\frac{D}{G}$, wo bey der ersten

Octave die Quinte F dazwischen liegt, und wiewohl sie gar nicht angeschlagen, dennoch vom Gehör empfunden wird.

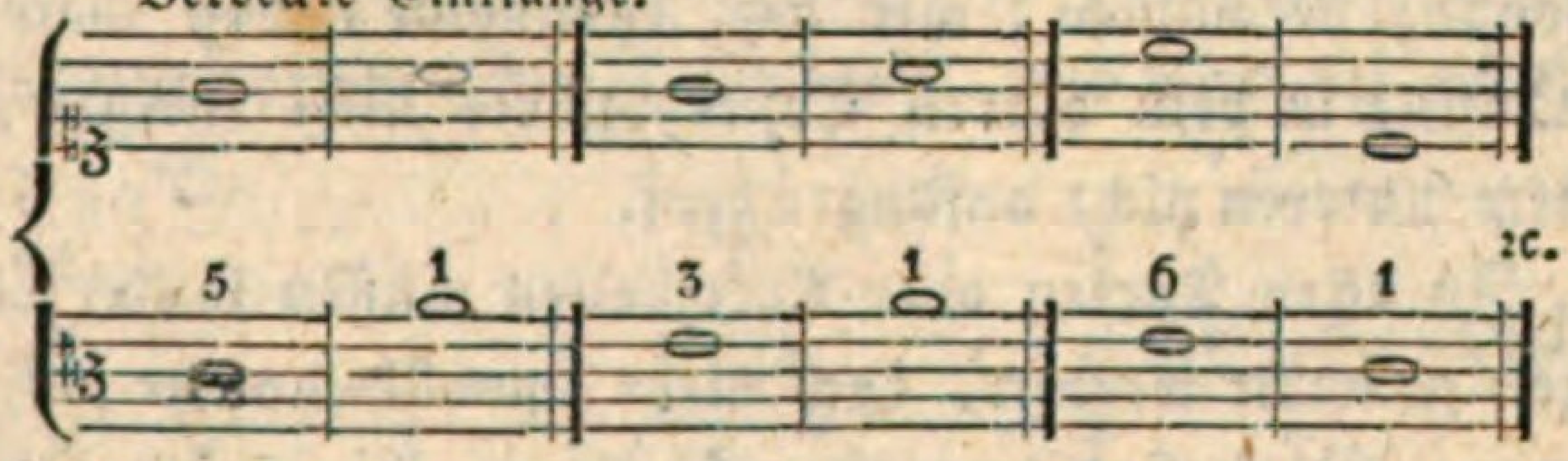
Eben so: von $\genfrac{}{}{0pt}{}{A}{F}$ zu $\genfrac{}{}{0pt}{}{G}{C}$ die übersprungene Quinte D.

Von $\genfrac{}{}{0pt}{}{C}{E}$ zu $\genfrac{}{}{0pt}{}{D}{G}$ die heimliche Quinte F, u. s. w.; wie auch auf ähnliche Weise die verdeckten Octaven und Einklänge zu entdecken sind.

Verdeckte Octaven.



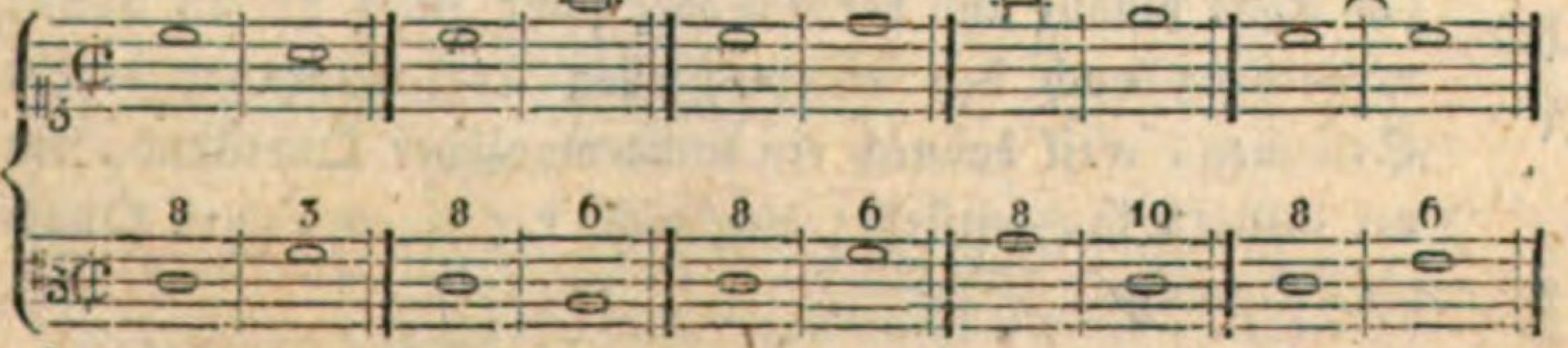
Verdeckte Einklänge.

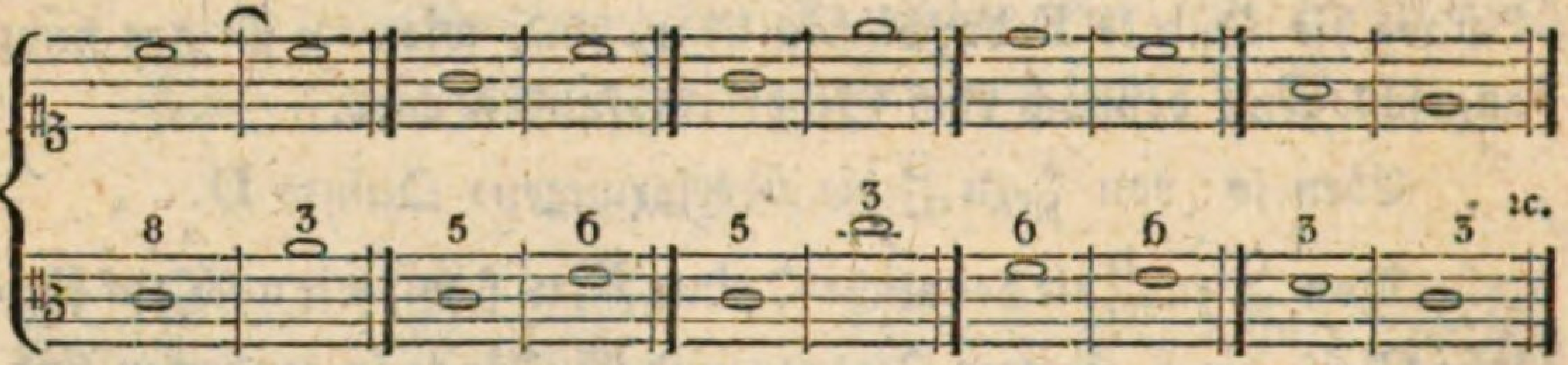


Überhaupt muß man sich sogar in der Gegenbewegung vor zwey Quinten und Octaven hüten, besonders wenn eine Orgel, die mit einem Pedal versehen ist, die Begleitung mitmacht, weil die Organisten die meisten Grundtöne mit dem linken Fuße treten, und sehr oft aus einem Quarten-Sprunge aufwärts einen Quinten-Sprung abwärts, und umgekehrt, machen, folglich gerade Quinten oder Octaven gehört werden.

II. Wenn in zwey Accorden das zweyte Paar Noten eine unvollkommene Consonanz ausmacht, kann man vom ersten bis zum zweyten Accorde eine jede der drey Bewegungen brauchen, der erste Accord mag vollkommen oder unvollkommen seyn, z. B.

Alles gut.





Weil in den folgenden vier Gattungen auch Dissonanzen gebraucht werden, so nimmt man sie zu den unvollkommenen Consonanzen, und setzt zu diesen zwey Regeln noch hinzu: der erstere Accord mag ein vollkommener, unvollkommener oder dissonirender Accord seyn.

III. Der Anfang und das Ende müssen eine vollkommene Consonanz bekommen, mit der Ausnahme, daß man mit der Quinte in dem oberen Contrapuncte nicht endigen, und in dem unteren nicht anfangen darf.

IV. In allen Tacten oder Tacttheilen müssen lauter Consonanzen gemacht werden, doch mehr unvollkommene als vollkommene. Diese sind der reine Einklang, die reine Quinte und Octave, jene die kleine und große Terz, die kleine und große Sexte.

V. Der Einklang ist durchaus zu vermeiden, weil er zu leer klingt, ausgenommen im ersten und letzten Tacte.

VI. Die vorletzte Note im Contrapuncte muß, wenn der Choral in der oberen Stimme steht, unten die kleine Terz oder Decime bekommen, welche erstere in dem Einklang, die letztere aber in der Octave im letzten Tacte schließt. Wenn aber der Choral in der unteren Stimme steht, muß oben im Contrapuncte die große Sexte über der vorletzten Note zu stehen kommen, welche in der Octave schließt.

VII. Zwey große Terzen sind in der Fortschreitung eines ganzen Tons hinauf und herab, aber nicht eines halben Tons, verbothen; auch bey einem großen Terz-Sprunge beyder Stimmen, weil dadurch ein unharmonischer Querstand, ein **mi contra fa**, entsteht; aber nicht bey einem reinen Quarten-Sprunge.

Mi bedeutet in der alten Solmisation immer den tieferen Ton eines großen halben Tons; fa hingegen den höheren Ton desselben. Daher heißen mi fa die aufwärts steigenden halben, fa mi die abwärts gehenden halben Töne eines großen Halbtones; z. B. in den Tonfolgen: EF — AB — HC sind E, A, H, Mi-, und F, B, C, Fa-Töne. — Nach dem Systeme des Benedictiners, Guido von Arrezzo, wird der Ton E ausschließlich mi genannt. Weil nun durch einen großen Terz-Sprung zwey Töne mi, die andern beyden aber fa sind, so sagt man mi contra fa. Auch kann man annehmen, daß durch mi die Kreuz-, durch fa hingegen die Be-Tonarten bezeichnet werden; wenn nun von zwey Accorden der eine in den Bereich der Kreuz-, der andere aber zu den Be-Scalen gehört, so bildet diese heterogene Folge einen unharmonischen Querstand, und wird mi contra fa genannt; z. B.

H . . . . G
G . . . . Es } also: mi contra fa,

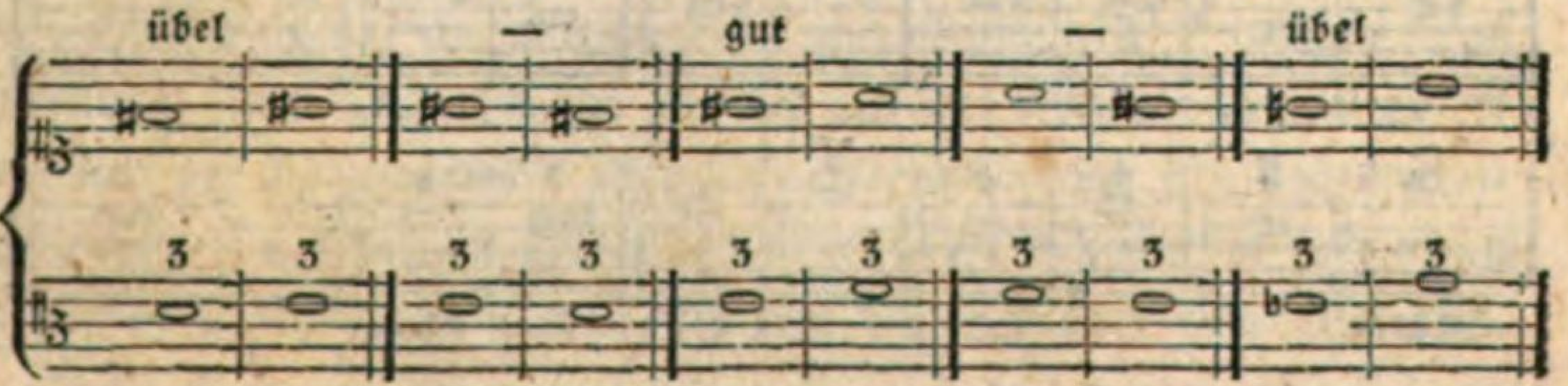
gehört in die Tonleiter von G; also: mi,	gehört in die Tonleiter von Es; also: fa,

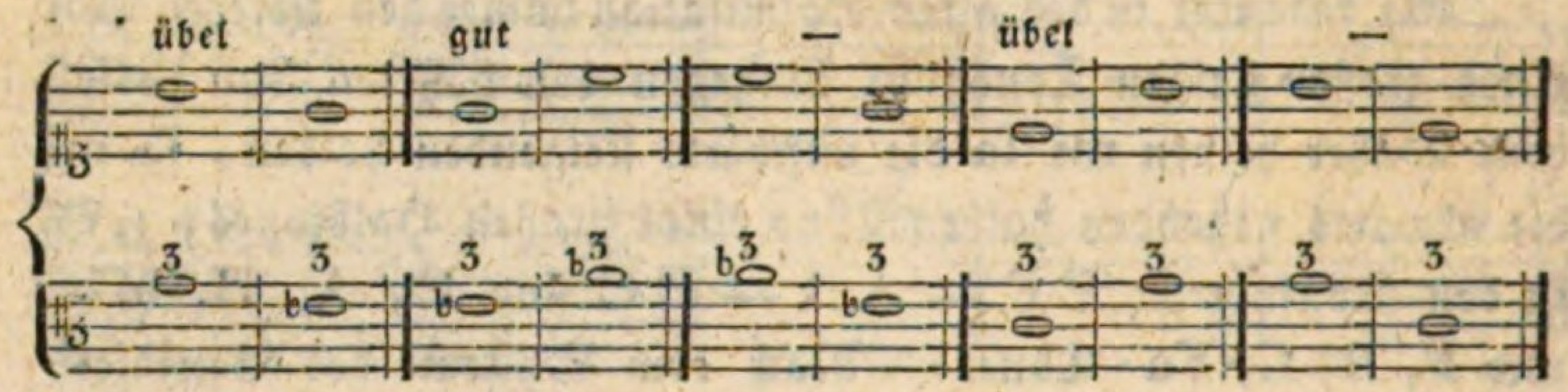
oder umgekehrt:

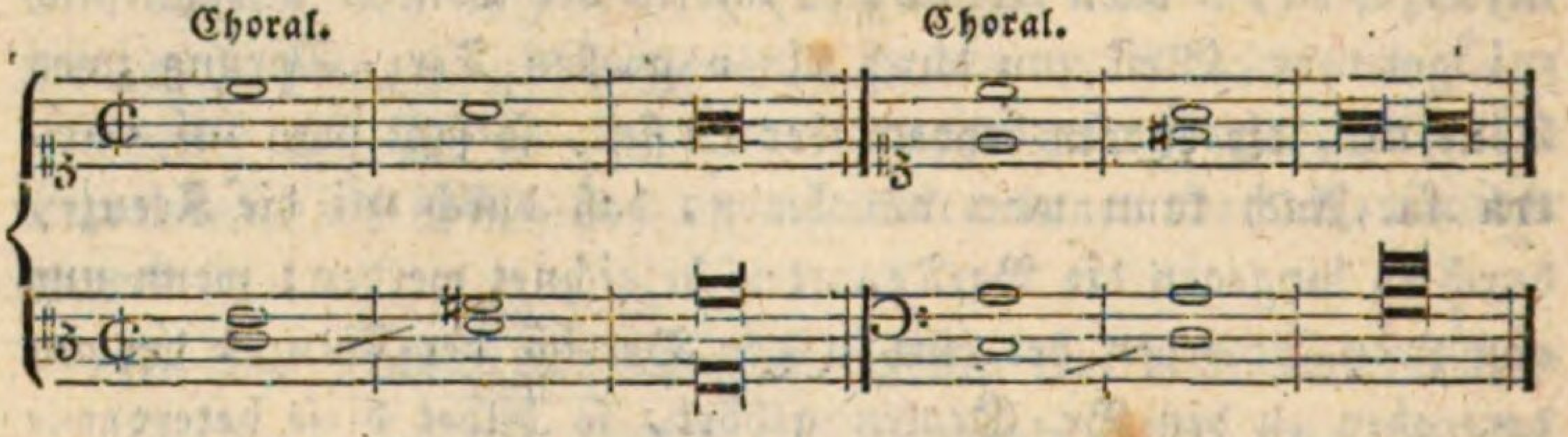
G . . . . H
Es . . . . G } also: fa contra mi.

fa . . . . mi,

Bey einem reinen Quinten-Sprunge mit beyden Stimmen sind zwey große Terz-Accorde ebenfalls verbothen, nicht wegen des mi contra fa, sondern weil eine große Septime in solchen zwey Tacten oder Noten quer über steht, welche, sie mag hernach steigen oder fallen, allezeit schwer zu singen ist.

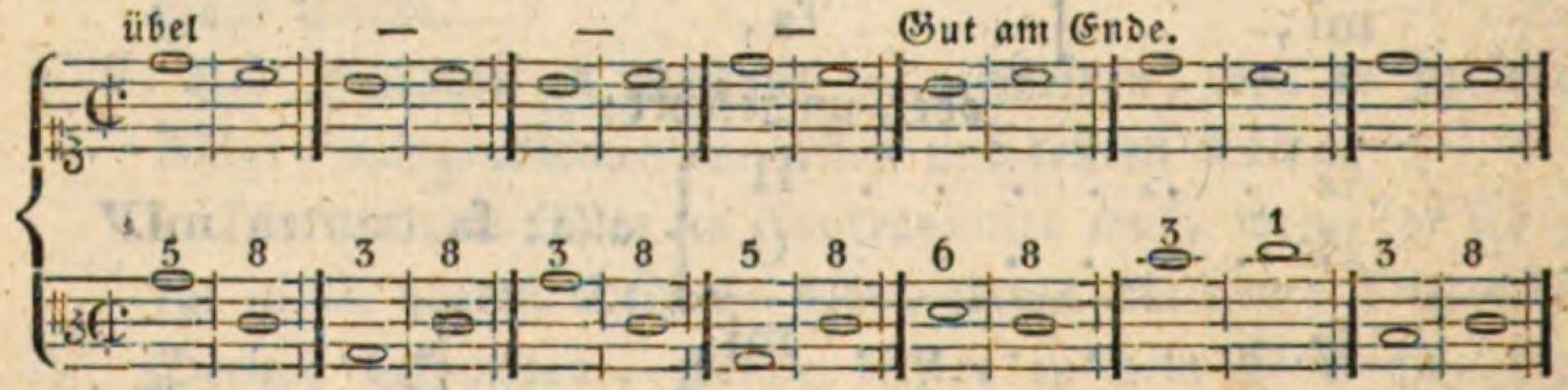




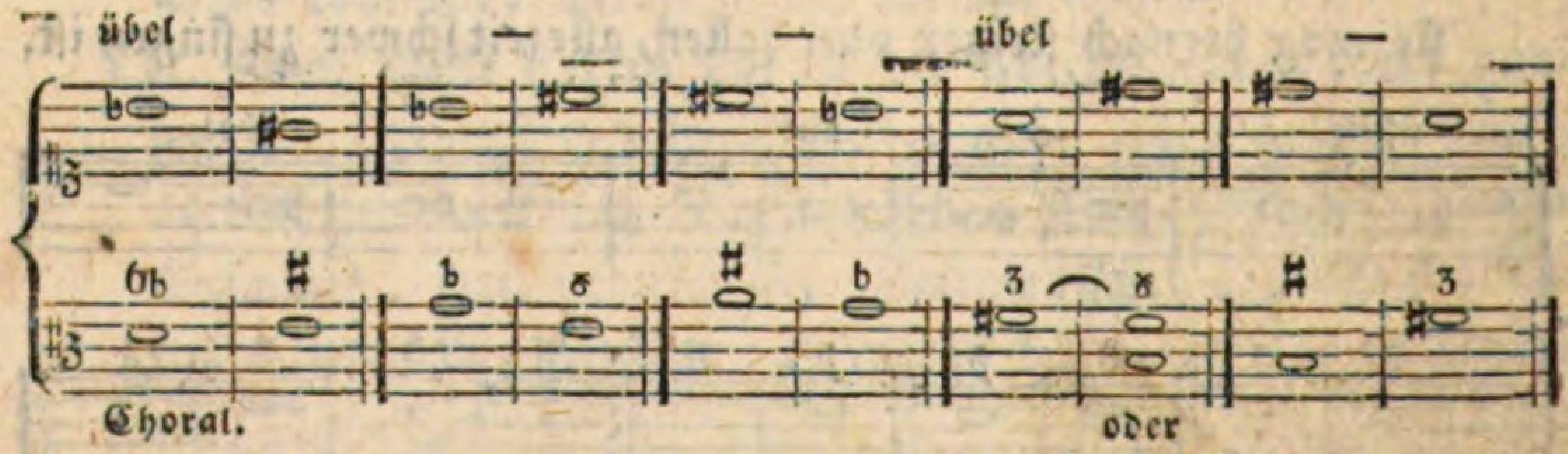


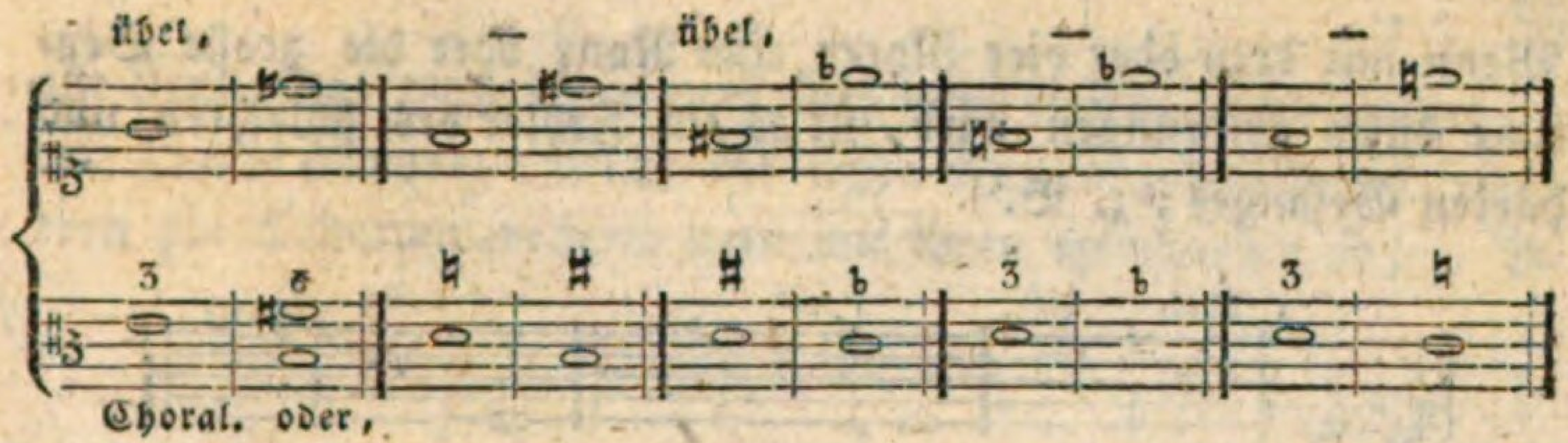
In einer drey= und mehrstimmigen Cadenz sind zwey große Terzen, einen ganzen Ton steigend, erlaubt, wie hier in den zwey letzten Beyspielen zu sehen war.

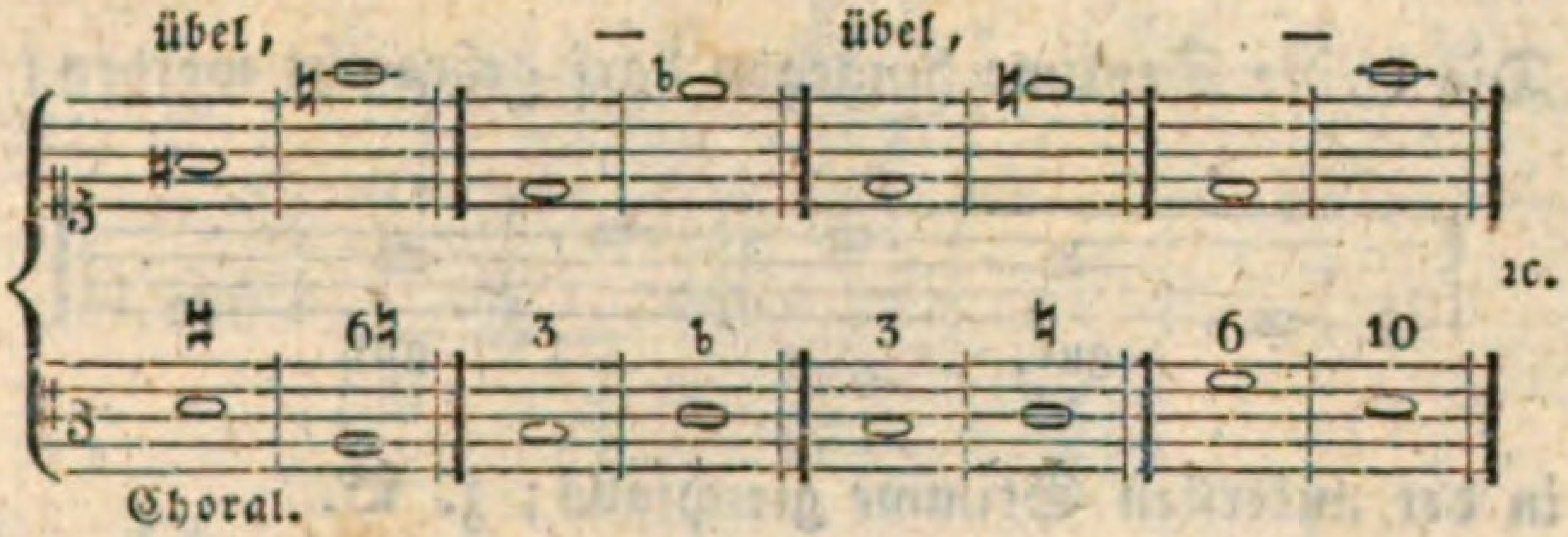
VIII. Die Cadenzen, sowohl halbe als ganze, sind mitten im Gange eines Stückes verbothen; in den letzten zwey Tacten am Ende ist eine halbe Cadenz erlaubt, z. B.



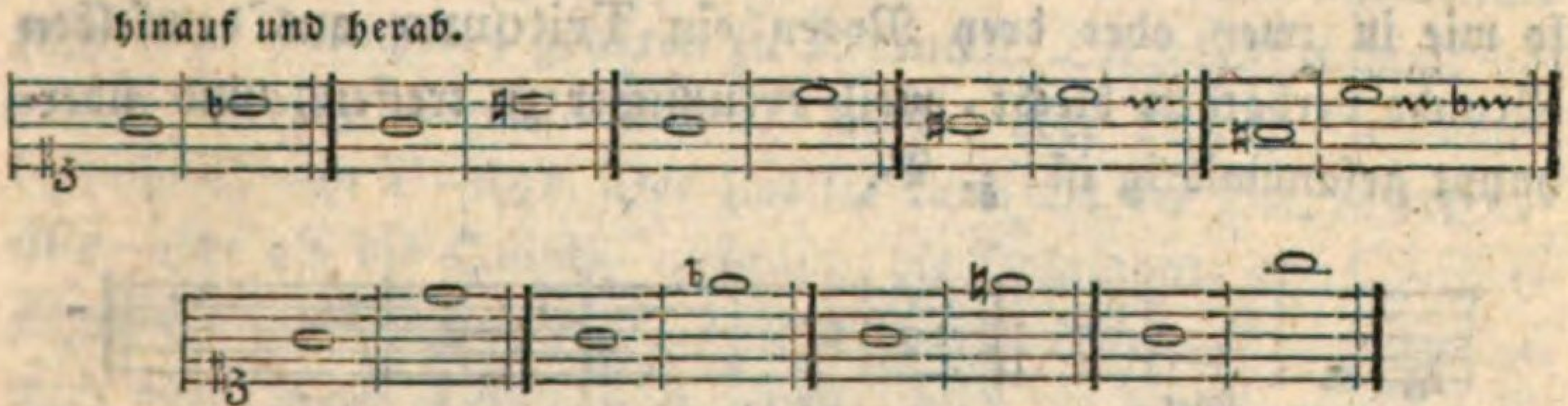
IX. Alle übermäßigen, auch die meisten verminderten und die drey Septimen=Sprünge sind sowohl herab als hinauf verbothen, z. B.







Weil man für die vier Singstimmen keinen höhern als den reinen Octaven-Sprung in Chören setzen darf, so bleiben folgende nur als erlaubt übrig; z. B. in G:

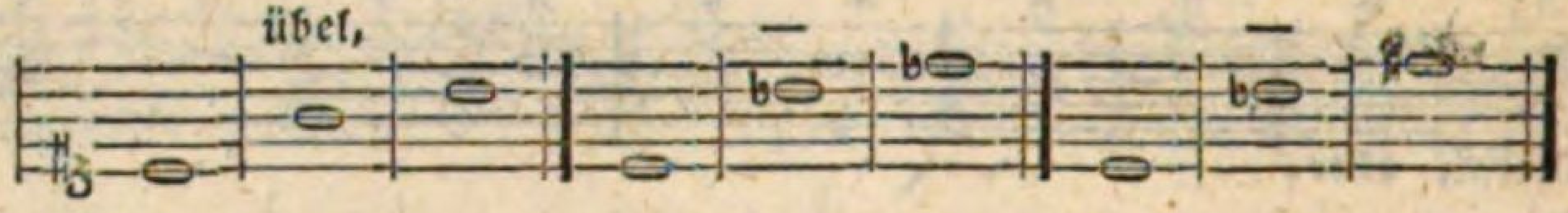


Folgende sind nur im freyen Satze oder mit begleitenden Instrumenten erlaubt.

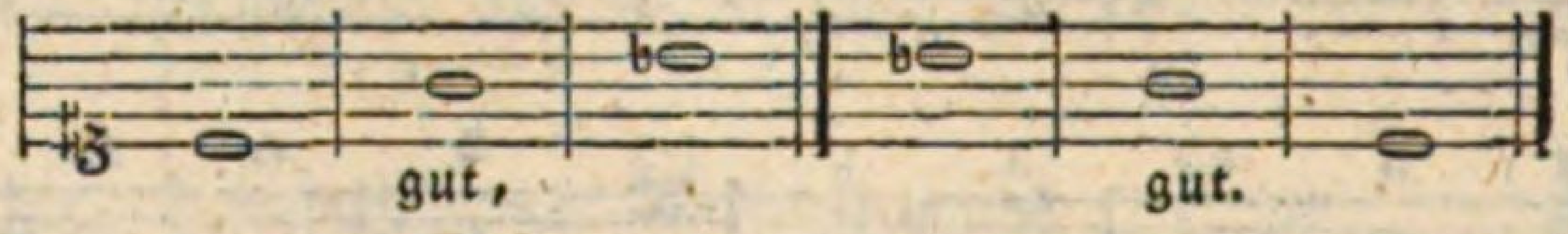
X. Man muß nicht ohne Noth mehr als drey Terzen oder Sexten gleich nach einander in der geraden Bewegung machen, wegen des gassen- oder liedermäßigen Gesanges.

Auch darf der Contrapunct im zweystimmigen Satze höchstens nur durch drey Tacte (wenn es auch nur der Allabreve-, Zweyviertel- oder der Dreyviertel- oder Dreyzweytel-Tact ist) liegen bleiben, wegen des faulen Gesanges. Das Tasto solo im drey- und mehrstimmigen Satze nimmt sich von dieser Regel von selbst aus.

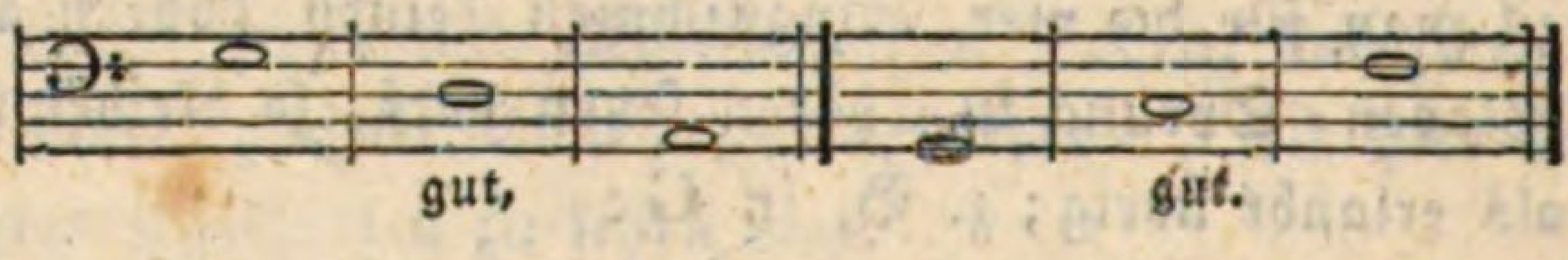
Wenn mit drey oder vier Noten eine None oder die große Septime durch gesprungen wird, ist es ein Fehler des schlechten und harten Gesanges; z. B.



Die kleine Septime hingegen darf gebraucht werden; z. B.



und in der untersten Stimme gleichfalls; z. B.



so wie in zwey oder drey Noten ein Tritonus aus demselben Grunde verbothen bleibt, weil er unsicher zu treffen, und überhaupt gesangwidrig ist; z. B.

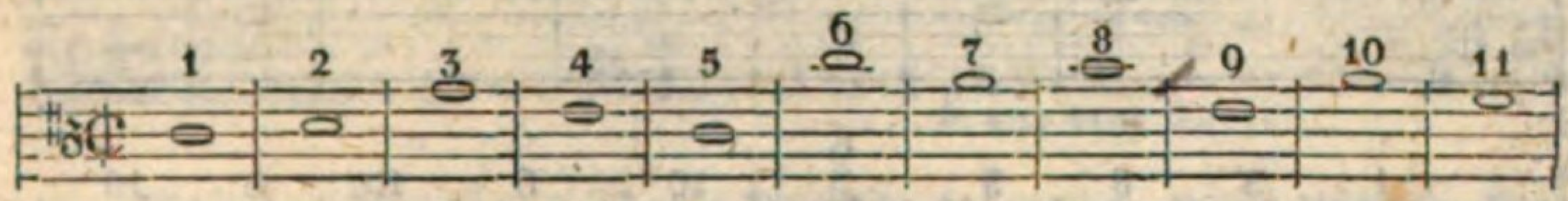
§. 8.

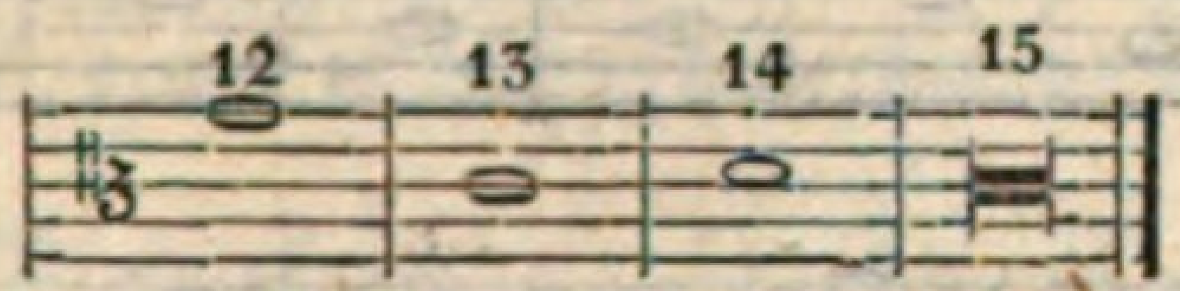
Fortsetzung des Vorigen.

Niemand kann zu einem erfundenen oder von dem Lehrmeister aufgegebenen Gesange eine oder mehrere Stimmen verfertigen, bevor dieser Gesang nicht genau betrachtet und untersucht wird, in welche Tonarten er schon an und für sich ausweicht, oder welche Tonarten in ihm selbst enthalten sind. Man nimmt zwar anfangs die einfachsten Choräle nach den acht Kirchentönen oder nach den leichtesten der überall angenommenen 24 Tonarten; aber

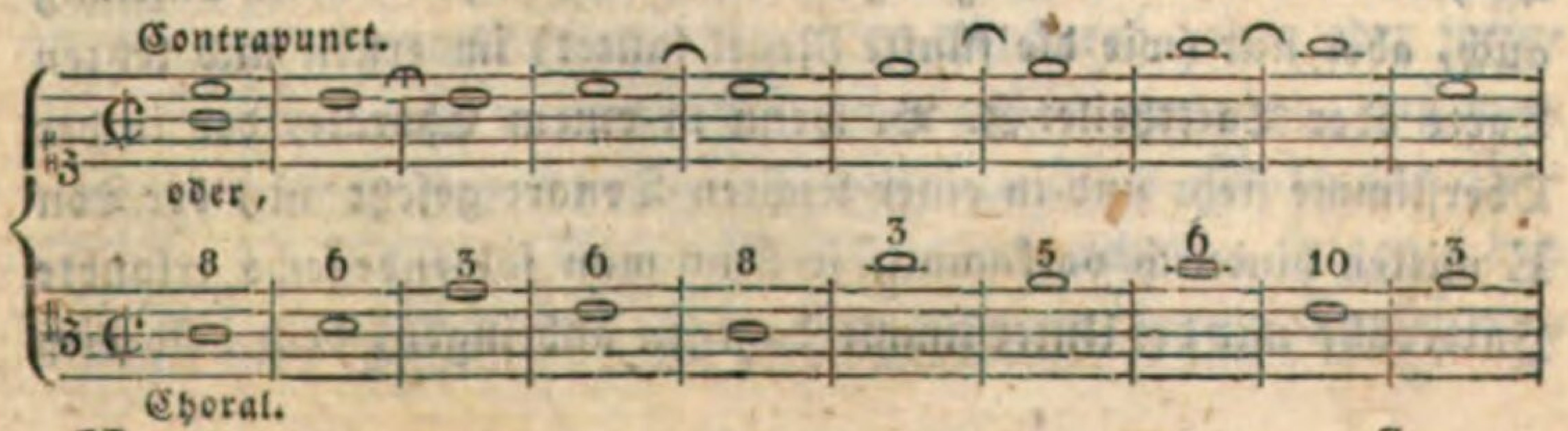
alle Noten des vorgeschriebenen Gesanges bleiben nicht immer in der Haupt-Tonart (welche die letzte Note anzeigen muß), sondern die Tonarten wechseln gern mit ihren verwandten ab; z. B.

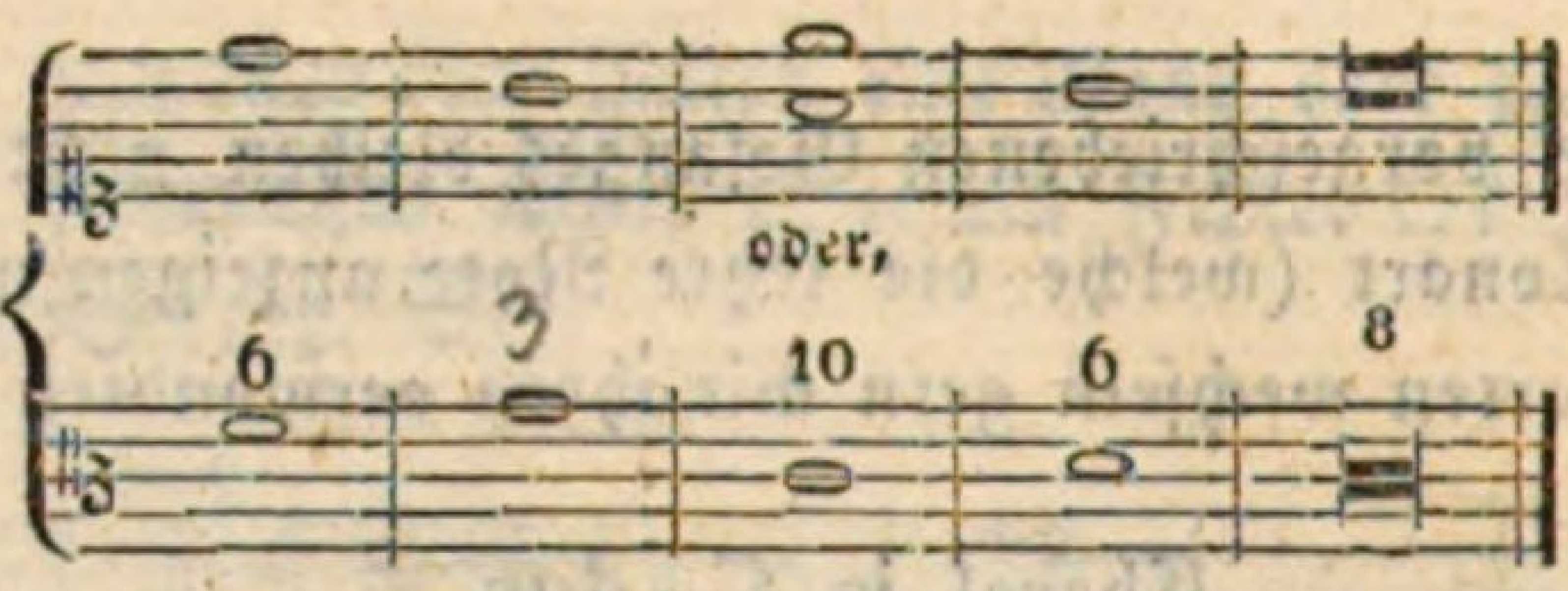
Choral in C-dur.

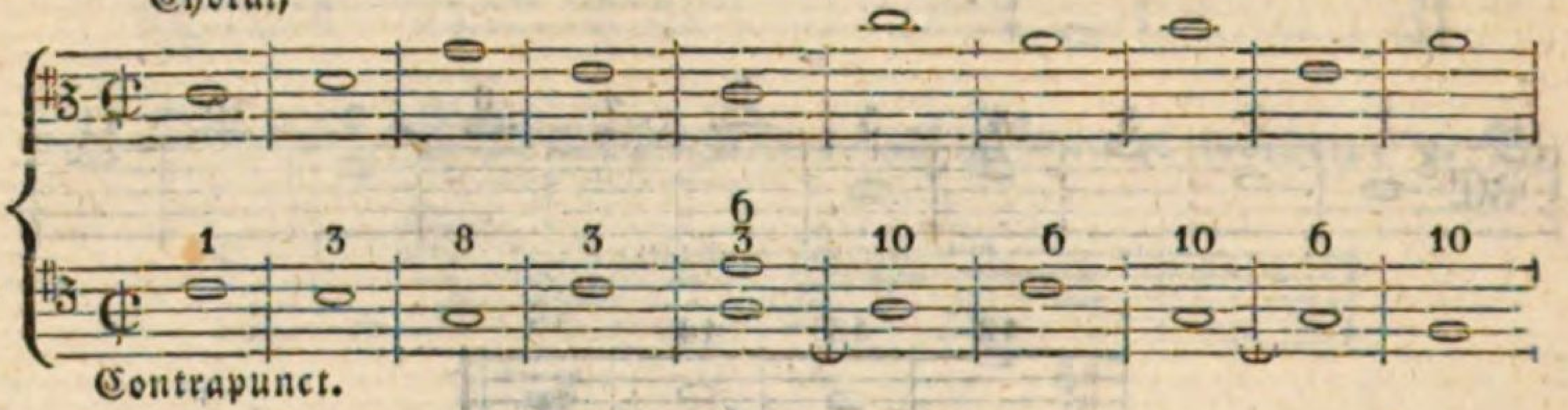


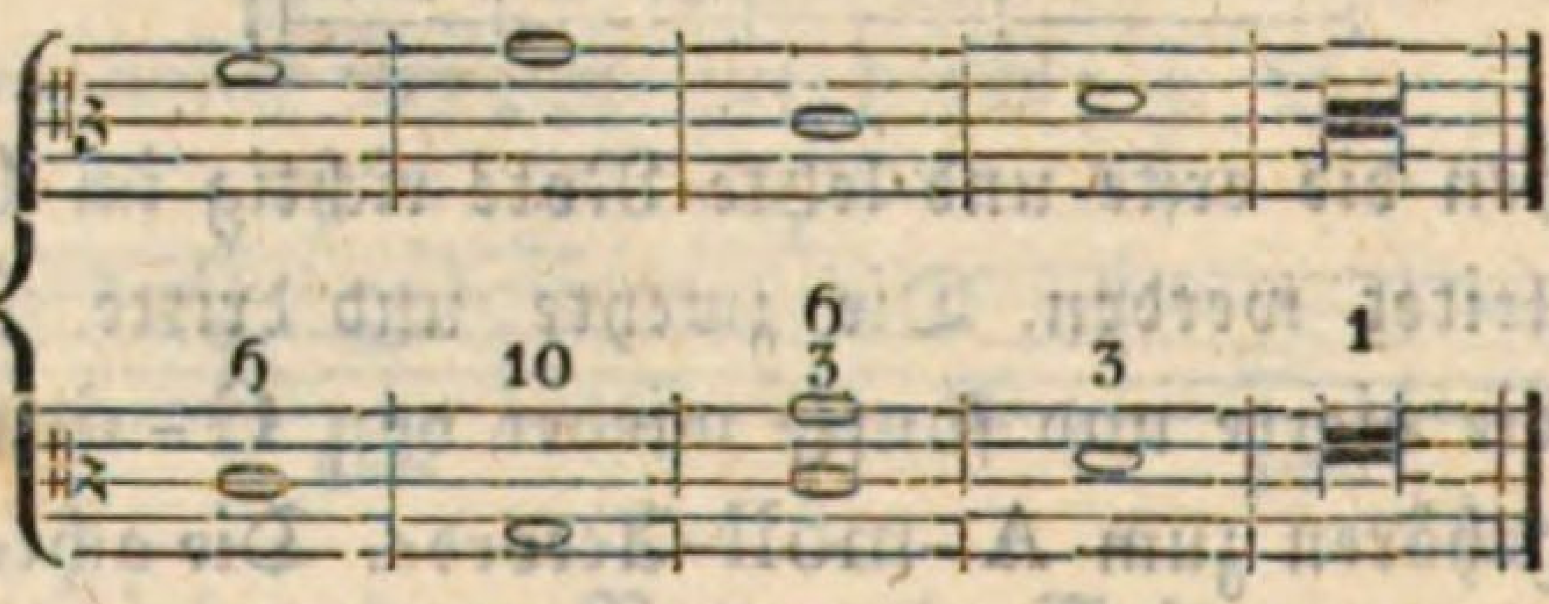


Hier stehen die erste und letzte Note richtig im C-Accorde, wenn sie begleitet werden. Die zweyte und dritte stammen von G-dur ab, die vierte und fünfte wieder von C-dur; die sechste und siebente gehören zum A-moll-Accorde. Die achte und neunte zusammen betrachtet, gehören zu E-moll. Die zehnte stammt her von A-moll, die eilfte von D-moll, oder beyde, zusammen betrachtet, von F-dur. Der zwölfte kann als die Octave des G-dur- oder als die Quinte, nähmlich: die Dominante des C-dur-Accords angesehen werden. Die dreyzehnte kann man für den Hauptton, oder für die Terz von A-moll, oder für die Sexte über E, wenn der Contrapunct unten dazu gesetzt wird, annehmen. Die vierzehnte muß betrachtet werden als Oberquinte von G-dur, welches G erst, im drey- und mehrstimmigen Satze, im vorletzten Tacte erscheinen darf. Im zweystimmigen kommt nur H dazu; denn in den fünf Gattungen a due sind unsere zwey Cadenzen 68 || b3 1 || nur halbe Cadenzen. Nun können ungefähr folgende Accorde über diesen Choral oben und unten gemacht werden.



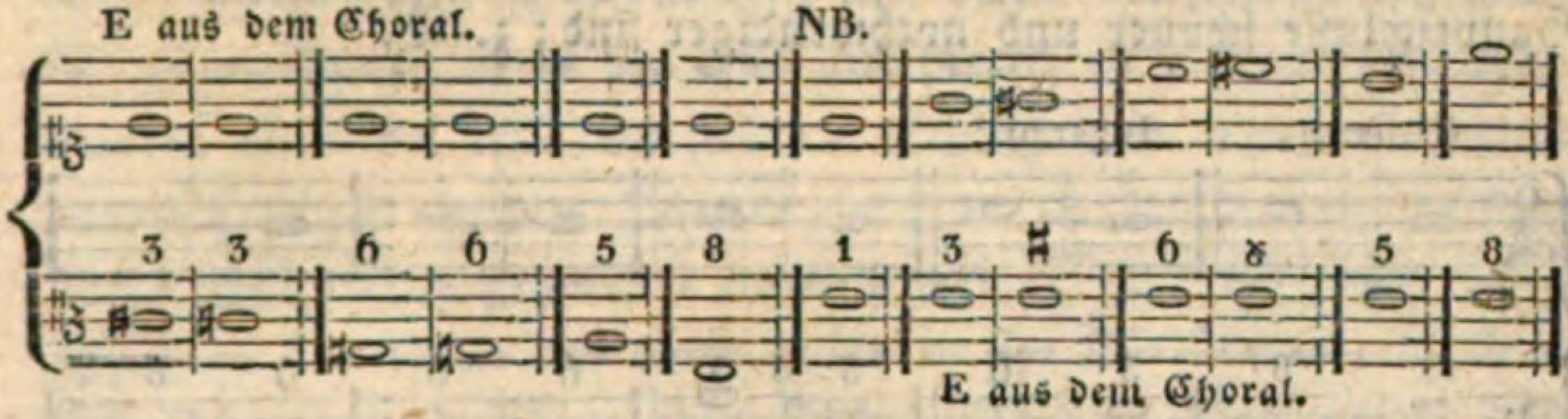




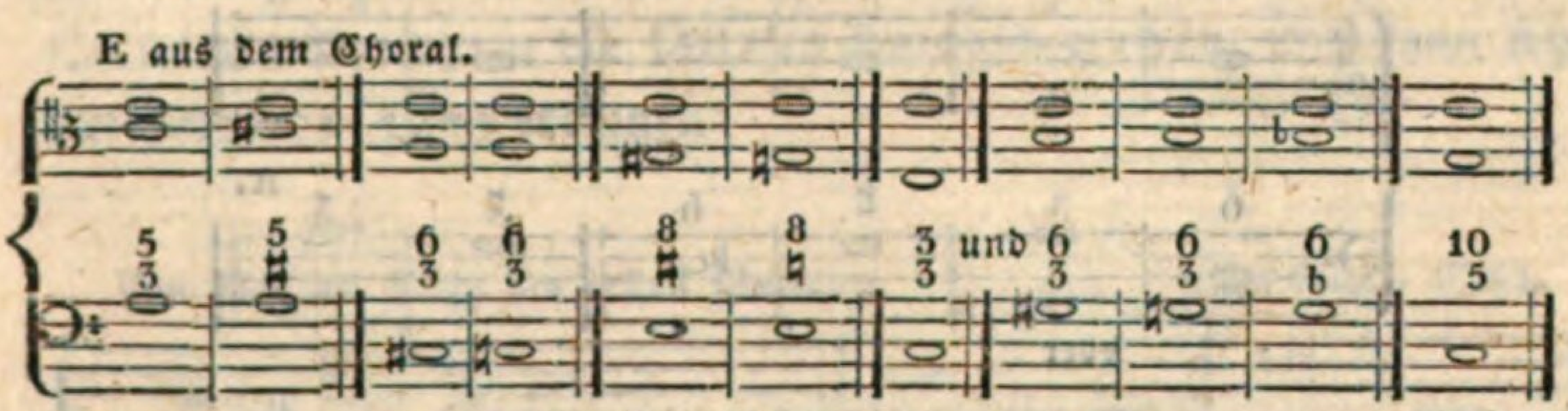


Wenn man (wie es seyn soll) den Choral versetzt, das heißt, wenn er oben lag, nun zur Unterstimme, oder so, umgekehrt, macht, muß man in dem neuen Contrapuncte die Accorde hin und wieder verändern, weil die Zuhörer allezeit etwas anderes hoffen, und das Abschreiben des Contrapunctes in einer Octave tiefer oder höher nichts Neues hervor bringt. In dem drey- und vierstimmigen Satze ist das nähmliche zu beobachten. Da in der ersten Gattung a due, a tre und a quatro ꝛc. nur vollkommene und Sexten-Accorde (wie die vierte Regel lautet) erlaubt sind, so kann in einem zweystimmigen Satze schon die kleine und große Terz; die kleine und große Sexte, die reine Quinte und die reine Octave angebracht werden; die kleine und große Decime ebenfalls, welche hier aber nur als Terzen zu betrachten sind; der reine Einklang auch, aber nur (wie die fünfte Regel lautet) im ersten und letzten Tacte oder Tacttheile. Z. B. wenn in einem Chorale, der in der Oberstimme steht und in einer leichten Tonart gesetzt ist, der Ton **E** mitten hindurch vorkommt, so kann man folgende sechs erlaubte Intervalle mit der Unterstimme dagegen anbringen, doch bald dieß

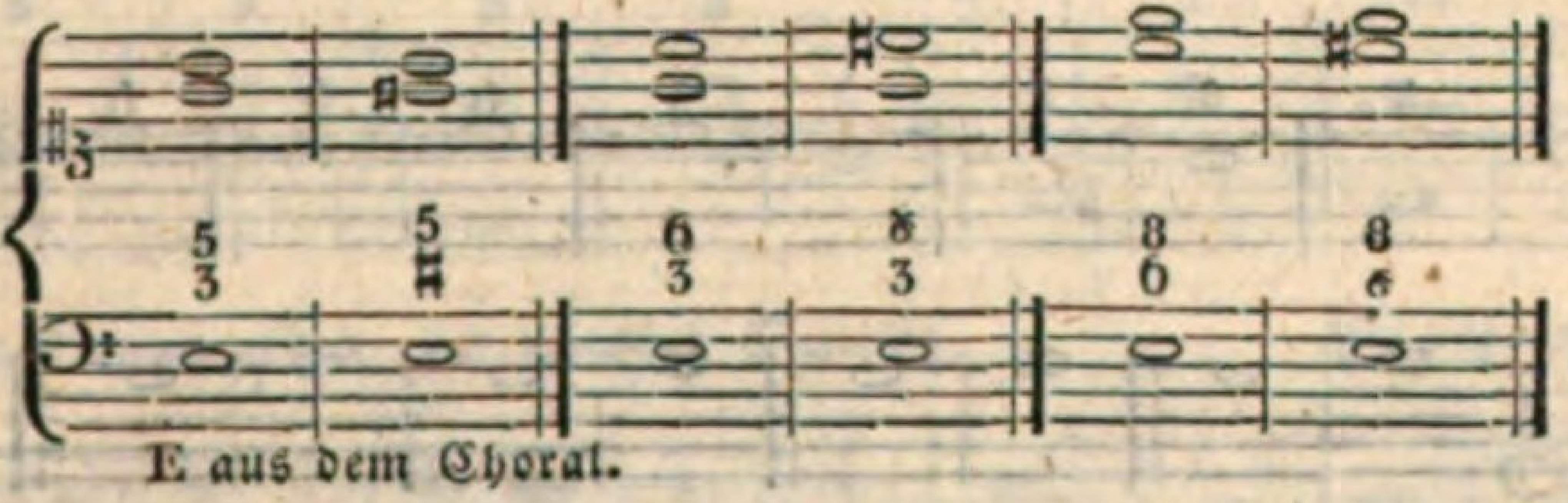
bald jenes; ist aber das nähmliche E in dem Chorale unten, so kann man in der Oberstimme eben so viele darüber setzen, z. B.



Im dreystimmigen Satze können folgende consonirende Accorde unter dem E, wenn es in der Oberstimme steht, Statt finden.

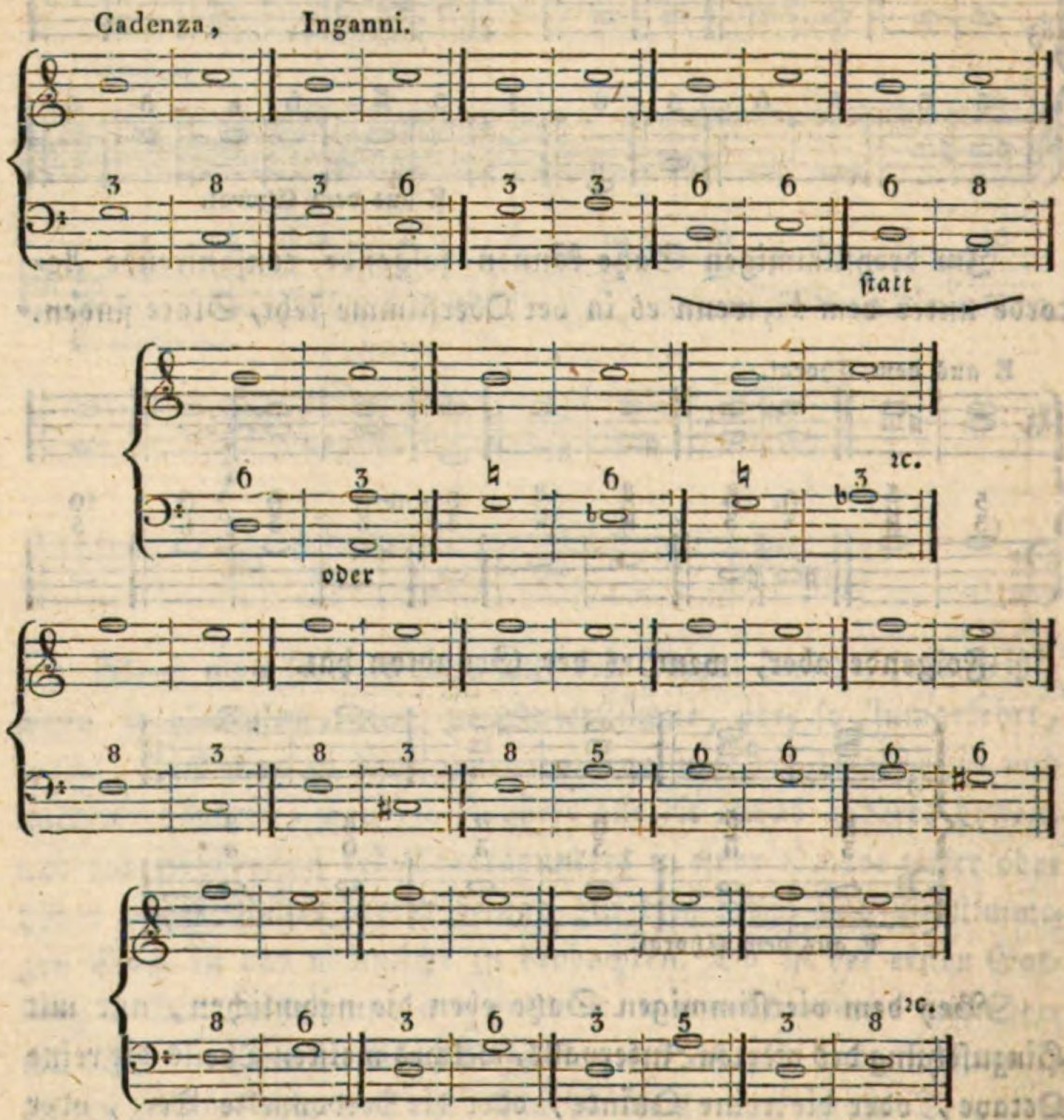


Folgende aber, wenn es der Grundton hat.



Bey dem vierstimmigen Satze eben die nähmlichen, nur mit Hinzusetzung des vierten Intervalls, welches meisten Theils die reine Octave, oder die reine Quinte, oder die verdoppelte Terz, oder die verdoppelte Sexte seyn wird. Endlich sind die Regeln des guten Gesanges im Contrapuncte, gleichwie im Choral selbst, nicht zu vernachlässigen, deren eine diese ist, daß man nach einem Sexten- oder Octaven-Sprunge hinauf wieder herab gehen oder springen soll, und auch so umgekehrt. Eine andere verlangt, daß man den siebenten großen Ton, die empfindliche Note (Nota sensibilis) um einen halben Ton, nähmlich in den achten, steigen, den vierten ordentlichen Ton aber, besonders in harten Tonleitern,

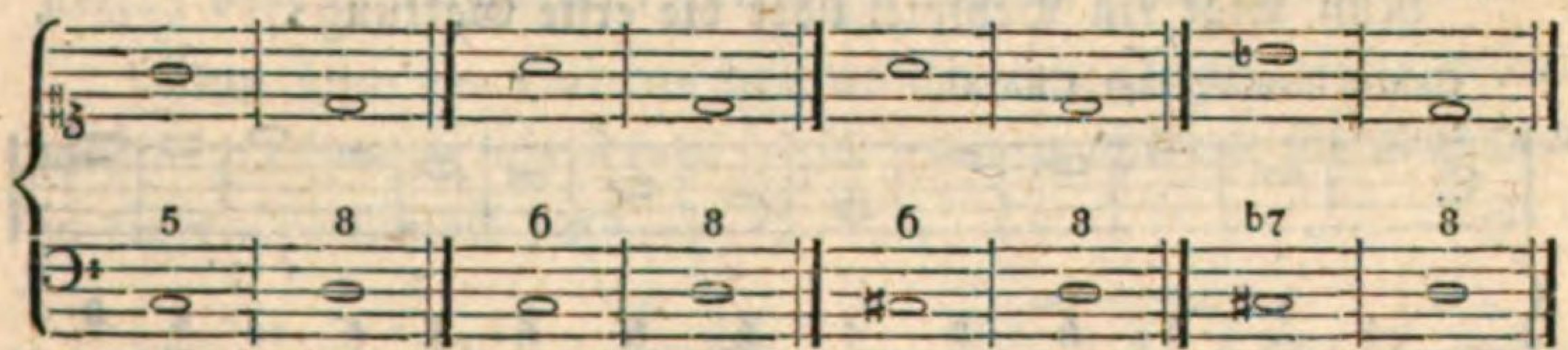
in den dritten herab fallen lasse, ohne daß immer der erwartete Accord folgen müßte, indem die Trugschlüsse (Inganni) bis zum Hauptschlusse schöner und nothwendiger sind; z. B.



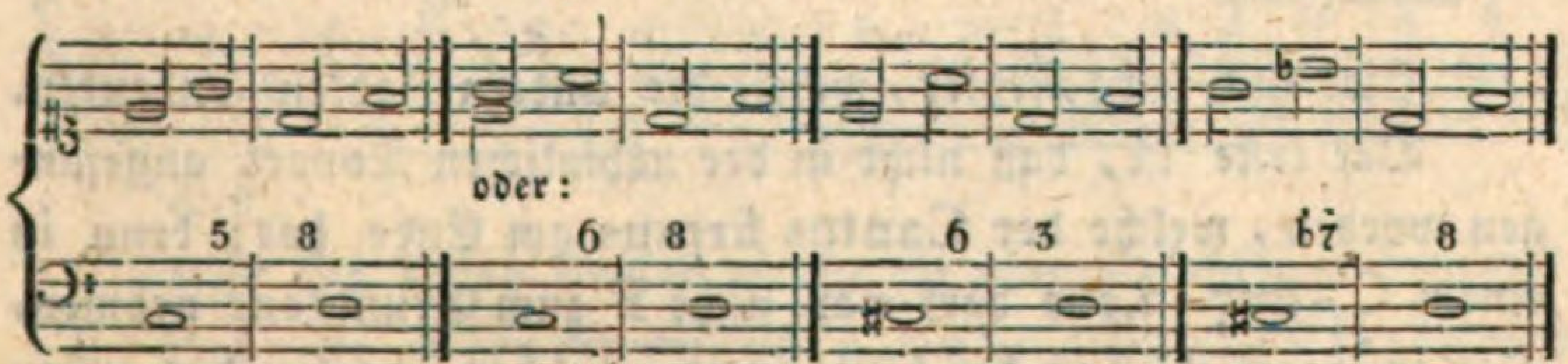
Ferner ist zu merken, daß bey den alten Tonlehrern die Ottava battuta sowohl in zwey= als mehrstimmigen Sätzen verbothen war. Ich möchte sie weder im strengen noch im freyen zweystimmigen Satze machen: in dem dreystimmigen geht sie an; in dem vierstimmigen ist sie wieder etwas besser, besonders wenn der doppelte Contrapunct der Octave daran Theil nimmt. Die Ottava battuta, auf deutsch Streich=Octave, ist diejenige, die auf einen guten Streich oder Schlag, das ist, auf einen guten Tact=

theil, kommt. In den zwey- und dreyschlägigen Tacten ist es der erste Schlag oder die erste Note, in dem ganzen oder so genannten Vierviertel-Tacte ist es das erste und dritte Viertel, in den sechsschlägigen Tacten ist es der erste und vierte, in den zwölfschlägigen Tacten ist es der erste und siebente Schlag. Die übrigen Schläge oder Tacttheile heißen schlechte, wovon in der dritten Gattung noch ausführlicher gehandelt werden wird. Wenn also von einem schlechten Tacttheile auf einen guten in der Oberstimme, durch einen Quarten-, Quinten- oder Sexten-Sprung, herab in die reine Octave gesprungen wird, und die Unterstimme nur um einen halben oder ganzen Ton in der Gegenbewegung hinauf geht; so heißt ein solches Verfahren die Ottava battuta machen, und kann sich auf folgende Arten ereignen:

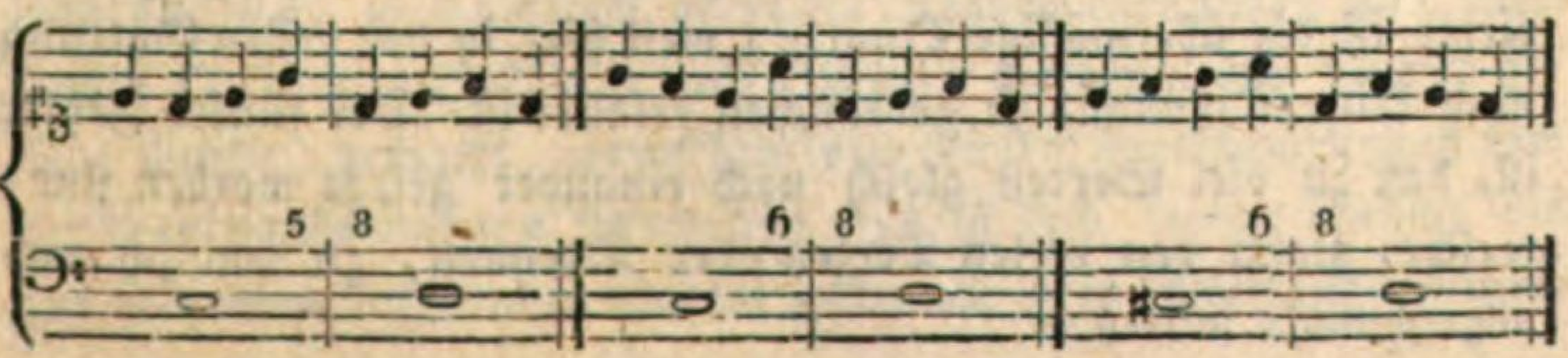
Im strengen Satze der ersten Gattung. Im freyen Satze.



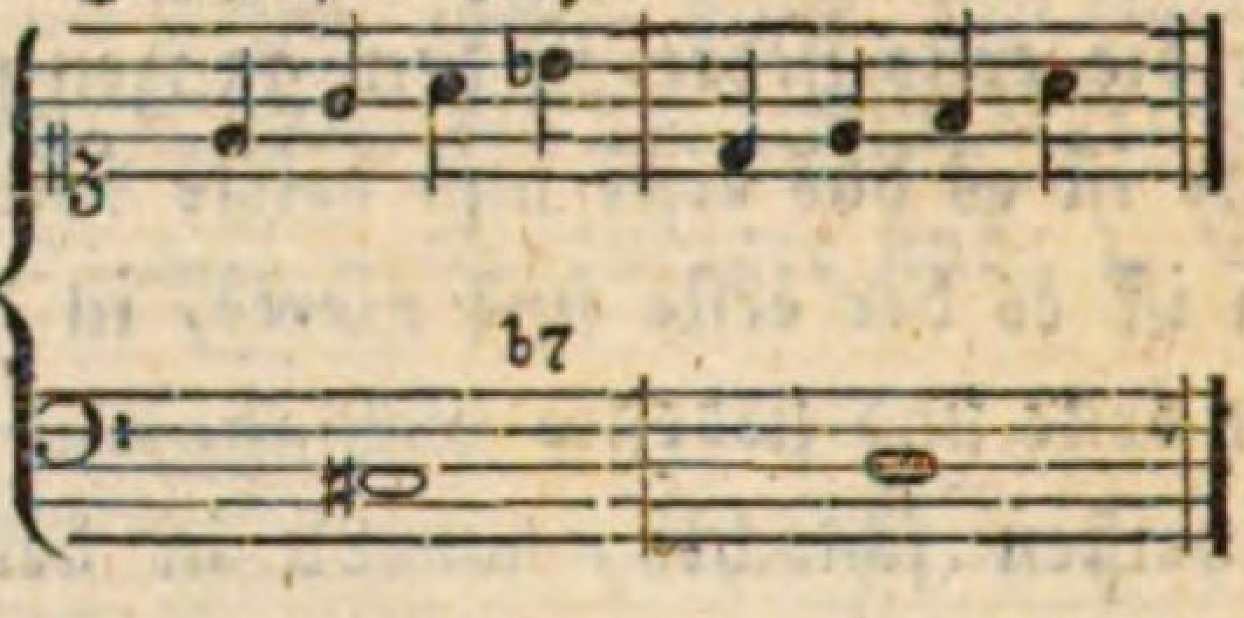
Im strengen Satze der zweyten Gattung. Im freyen Satze.



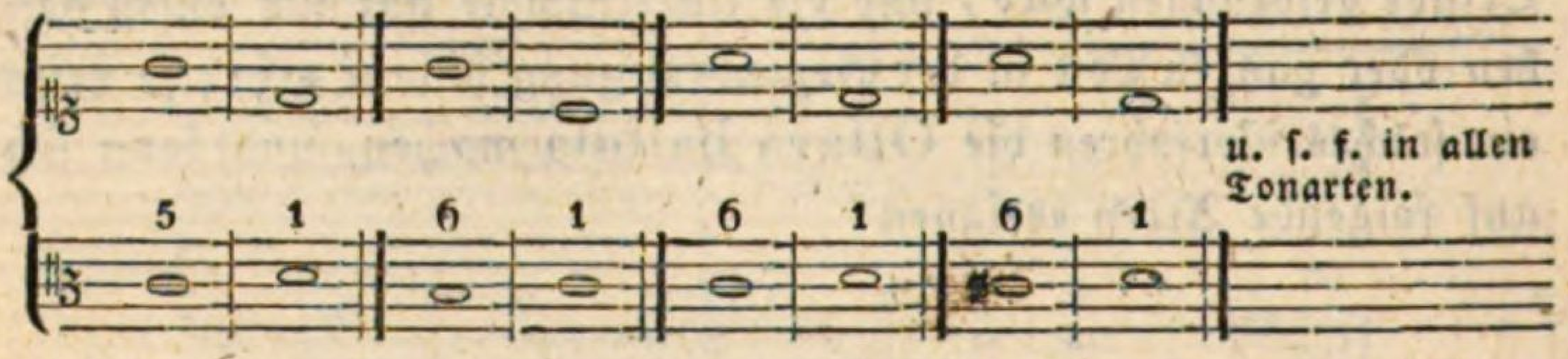
Im strengen Satze der dritten Gattung.



Im freyen Satze.

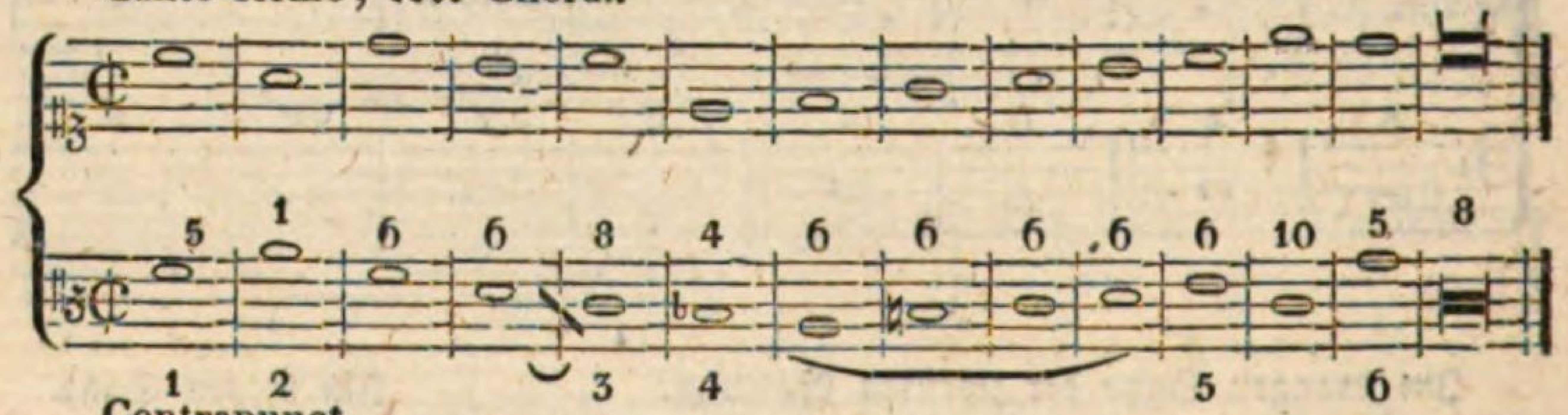


Die Ursache, warum sie verbothen wurde, mag vielleicht diese seyn, weil sie sich zu sehr verliert und fast dem Einklange gleichet; z. B.



Nun folgt ein Beyspiel über die erste Gattung:

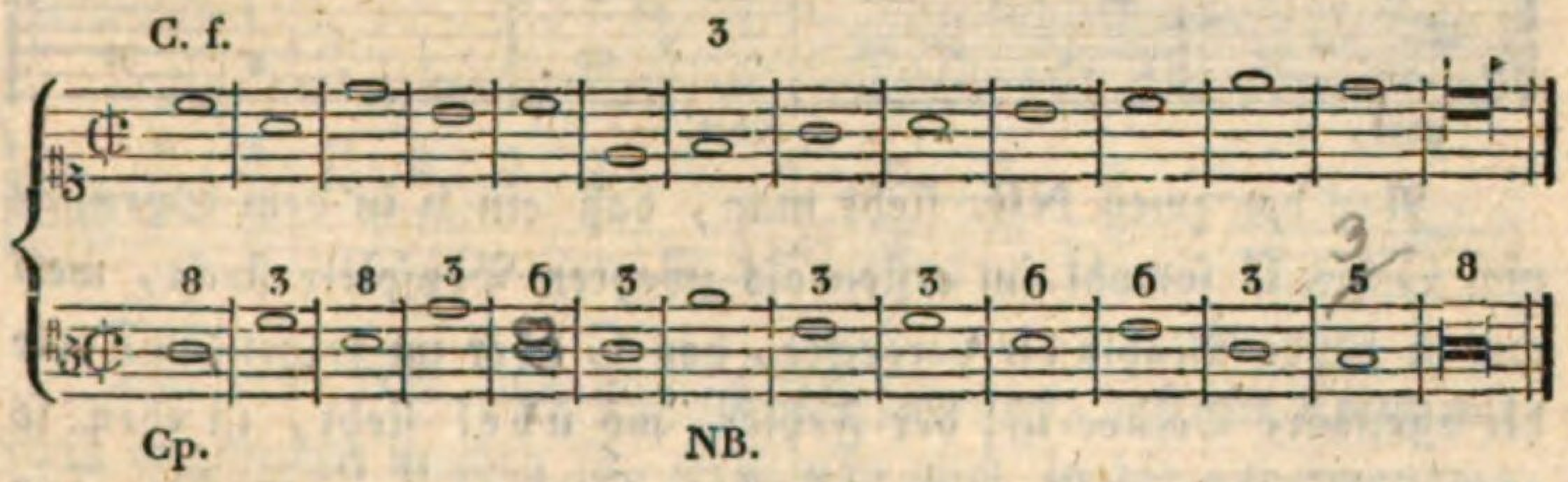
Canto fermo, oder Choral.



Contrapunct.

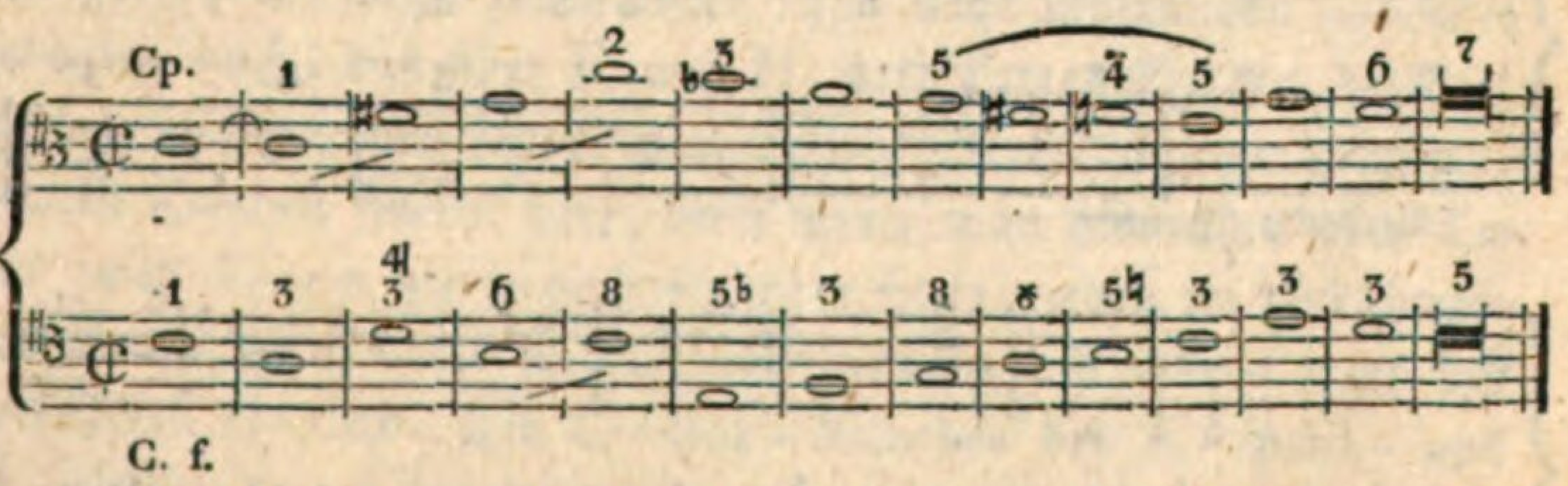
Hier sind sechs Fehler, welche die untern Zahlen andeuten. Der erste ist, daß nicht in der nähmlichen Tonart angefangen worden, welche der Cantus firmus am Ende hat; denn in einem C-dur-Tone darf man nicht F zum Grundtone nehmen. Der zweyte Fehler ist der Unisonus, welchen nur bey der ersten und letzten Note zu machen erlaubt ist. Der dritte ist die cadenzmäßige Octave, vor welcher die große Sexte vorher ging. Der vierte ist die übermäßige Quarte, weil hier in der ersten Gattung noch keine Dissonanz zu gebrauchen erlaubt ist. Der fünfte Fehler ist, daß zu viel Sexten gleich nach einander gesetzt worden sind, welche, gleich den vielen Terzen oder Decimen, zu kindisch und abgeschmackt lauten.

Der sechste Fehler ist (ohne die verdeckten Octaven zu betrachten) die Baßcadenz in der unteren Stimme; denn die vorletzte Note, wenn auch statt des Altes der Baß gebraucht wird, muß (den freyen Satz ausgenommen) allezeit die kleine Unterterz im zweystimmigen Satze seyn. Besser demnach auf folgende Weise:



Das NB. im siebenten Tacte bedeutet, daß das Übersetzen und Untersetzen, nähmlich, wenn die Unterstimme die anderen übersteigt, oder so umgekehrt, allerdings erlaubt sey.

Nun kann der Cantus firmus um eine Octave tiefer gesetzt werden, nähmlich als Tenor; und man macht den Contrapunct in einer Oberstimme dazu, z. B.

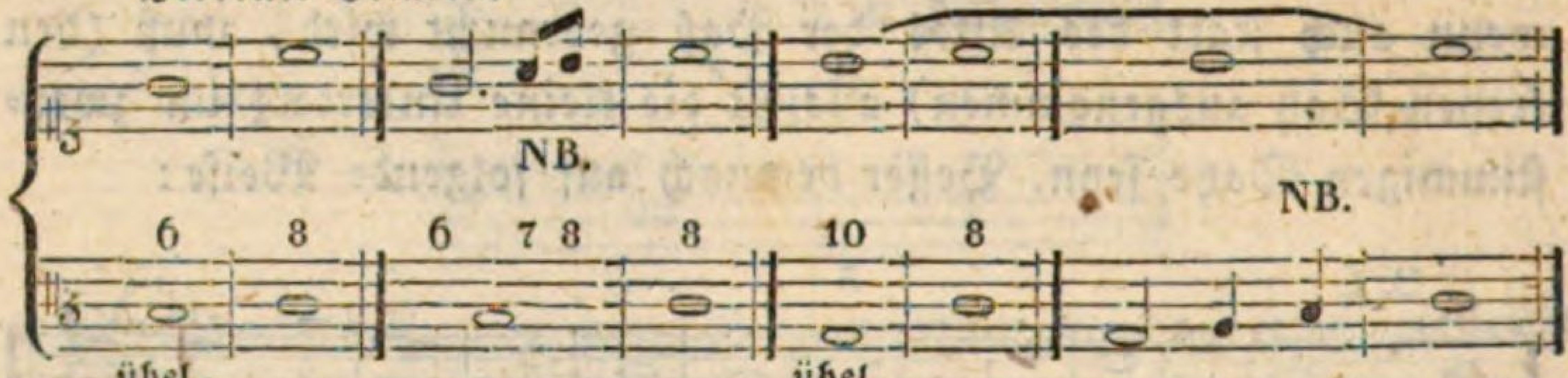


Hier sind sieben Fehler, welche die oberen Zahlen andeuten.

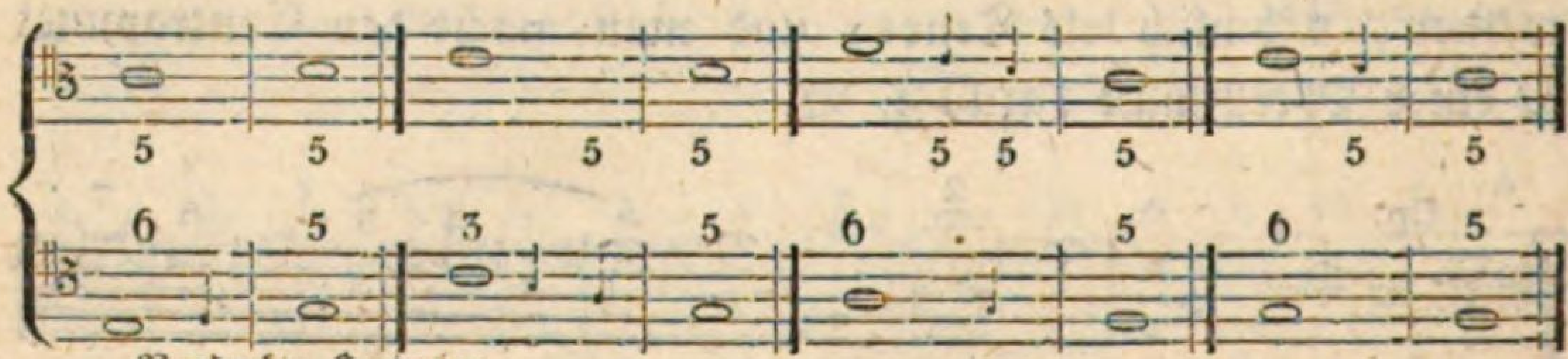
Der erste ist der übermäßige Quarten-Sprung (Tritonus) vom C ins Fis im zweyten und dritten Tacte oben. Der zweyte Fehler steckt im vierten und fünften Tacte auch oben, nähmlich von G bis C, weil dadurch verdeckte Octaven entstanden sind. Verdeckte Octaven, Einklänge und Quinten werden, wie bereits gesagt wurde, gemacht, wenn bey springenden Fortschreitungen dieser drey vollkommenen Intervalle eins in dem leeren Raume bis zur folgenden offenbaren Octave, Quinte oder Einklange enthal-

ten ist. Dieß zeigt sich, wenn man den leeren Raum der springenden Stimme mit Noten aussetzt.

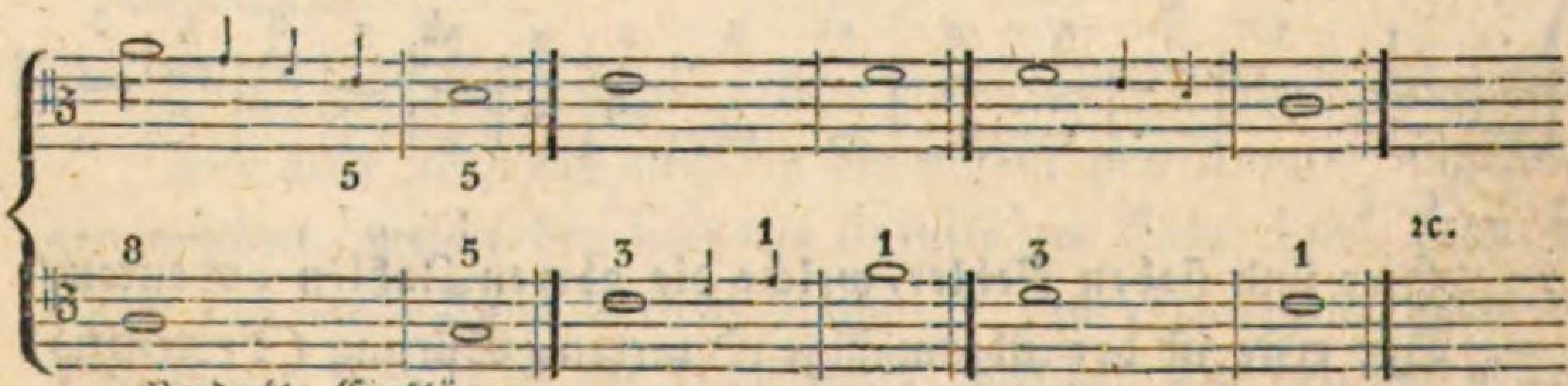
Verdeckte Octaven.



Bey den zwey NB. sieht man, daß ein h in dem Sprunge von G bis C sowohl im ersten als zweyten Beyspiele steckt, welches h beyde Mahle die verdeckte, das C aber im folgenden Tacte die offenbare Octave ist; der Fehler, wo übel steht, ist eben so groß, als wenn man zwey offenbare Octaven $\genfrac{}{}{0pt}{}{H}{H}\ \genfrac{}{}{0pt}{}{C}{C}$ machte. Die nähmliche Erklärung gilt für die verdeckten Quinten und Einklänge. Man darf, wie ich so eben gesagt und gezeigt habe, den Sprung der einen Stimme nur mit einem kleinen Nötchen ausfüllen, um diese verbothenen Octaven, Quinten und Einklänge zu finden. z. B.



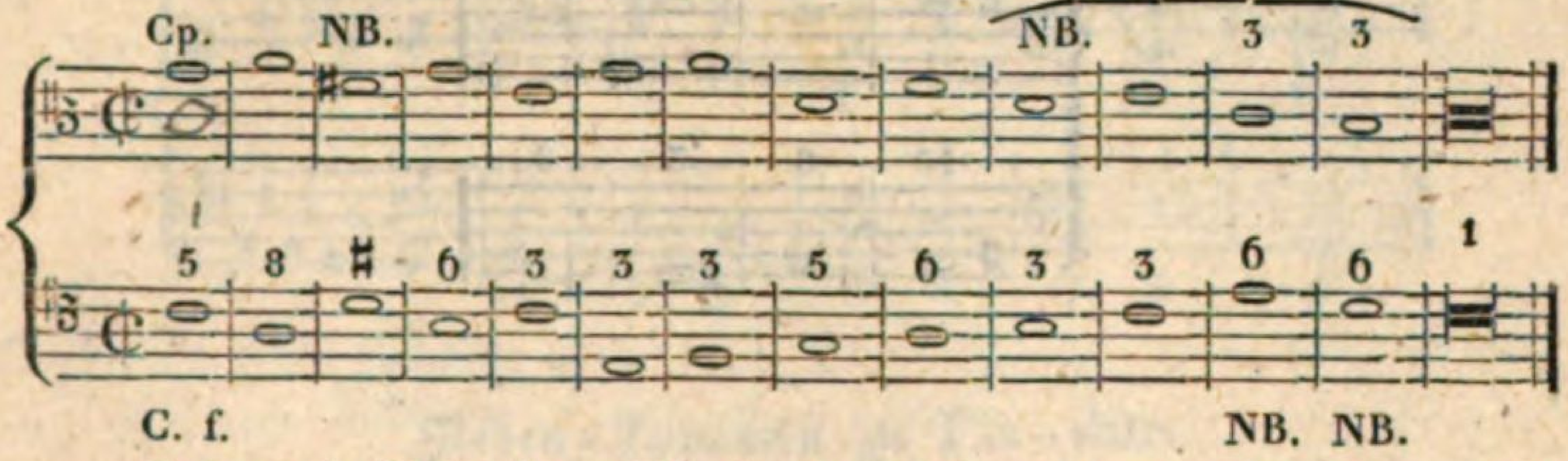
Verdeckte Quinten.



Verdeckte Einklänge.

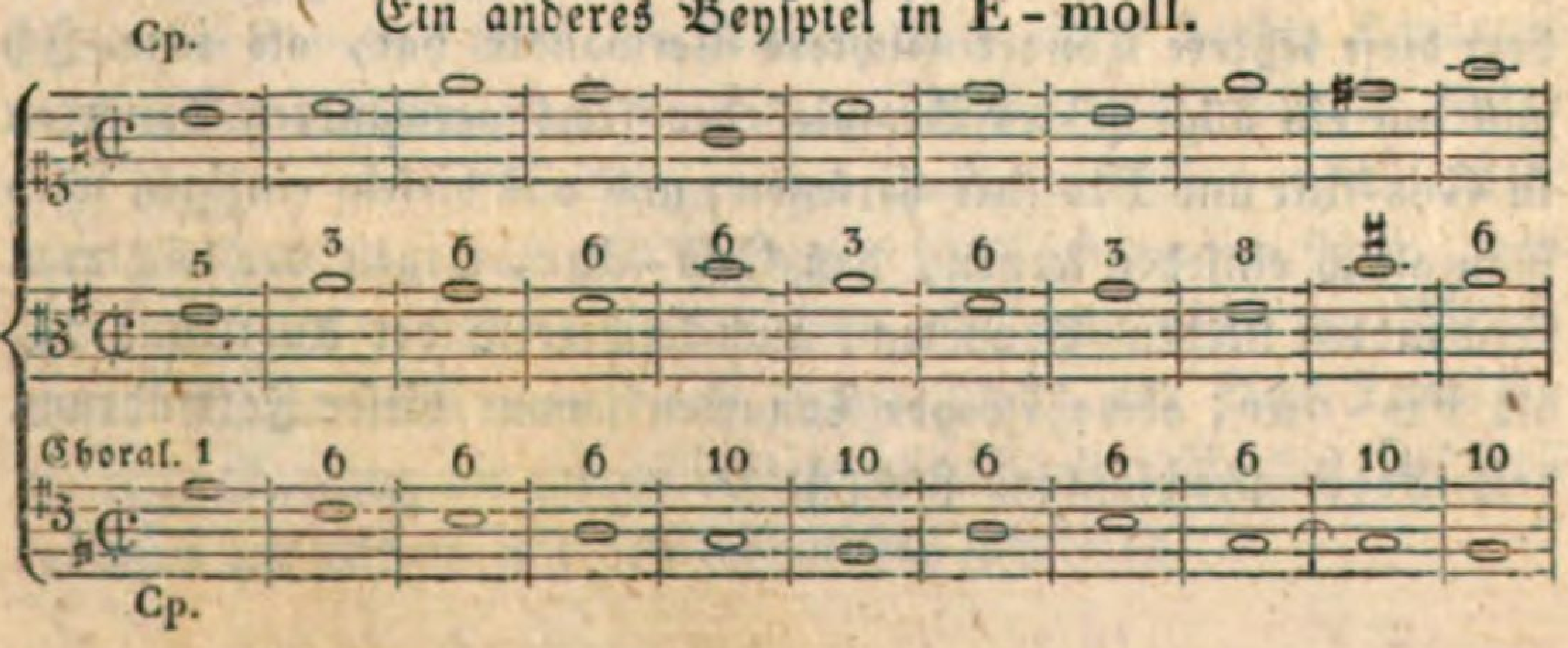
Der dritte Fehler ist die verminderte Quinte B über E, als eine Dissonanz. Der vierte Fehler ist ebenfalls die verminderte Quinte F über H. Der fünfte Fehler ist der chromatische Gang (oder das chromatische Geschlecht) von G bis E herab, indem dergleichen halbtönige Sätze weder hinauf noch herab in dieser Gattung, ohne Begleitung der Instrumente, erlaubt sind. Der sechste

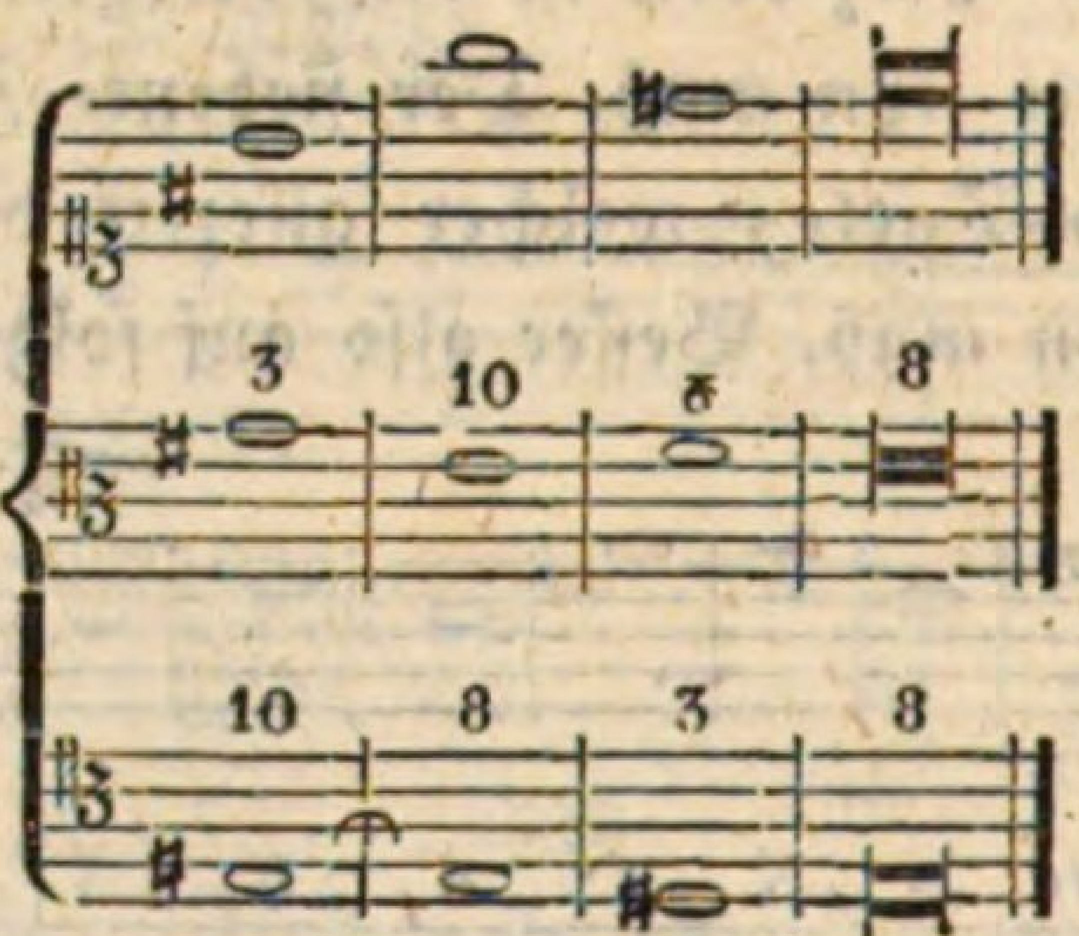
Fehler ist die kleine Terz oben in der vorletzten Note, welche allezeit die große Sexte seyn muß. Der siebente Fehler ist die Quinte obën in dem letzten Tacte, welcher allezeit die Octave oder den Einklang bekommen muß. Besser also auf folgende Art:



Das erste NB. über Fis im Alt bedeutet, daß das Kreuz mit Fleiß angebracht worden ist, weil man auch in die anverwandten Tonarten öfters ausweichen darf. Das zweyte NB. über D im Alt bedeutet, daß man auch mehr als drey Terzen gleich nach einander machen darf, wenn eine oder mehrere dabey unter- oder übersetzte sind. Die zwey NB. aber unter dem Tenor bedeuten, daß es erlaubt sey, die untere Stimme über die obere, und umgekehrt die obere Stimme unter die untere in Consonanzen zu setzen, besonders wenn die Accorde schon nahe beysammen sind. Sie bedeuten auch, daß über E und D statt Terzen Sexten beziffert werden müssen, weil kein Organist im Generalbasse mit überschlagenden Händen spielen darf; denn wenn man hier über dem Tenor zwey Terzen gleich nach einander setzte, wozu im vierstimmigen Satze die Quinte und Octave gehören, so würde statt des verkehrten C-dur- und G-dur-Accordes der E-moll- und D-moll-Accord heraus kommen.

Ein anderes Beyspiel in E-moll.

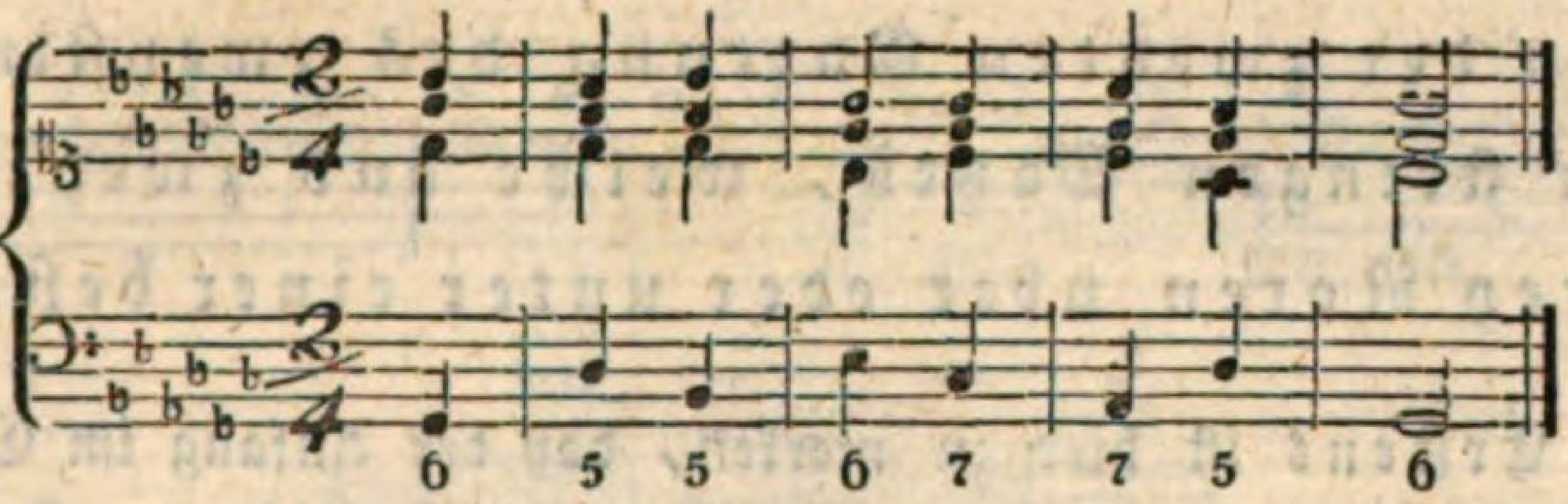




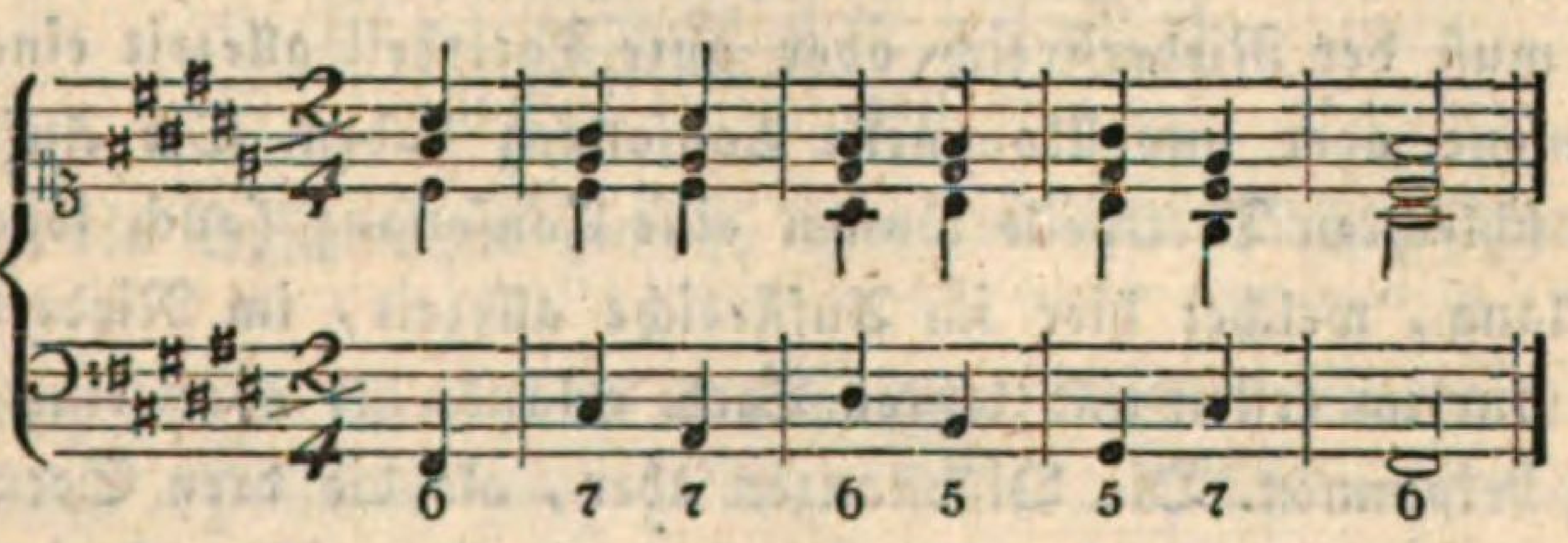
Es ist schon im §. 4. gesagt worden, daß die Griechen und unsere alten Tonlehrer wunderliche 12 Tonarten hatten. Ihre E-Tonart, welche sie Modum phrygium nannten, scheint nichts anders als ein Bastard zu seyn. Daß ihn der Capellmeister Fux in seinen Beyspielen mit der kleinen Terz zu begleiten anfängt, und mit der großen schließt, so wie die übrigen weichen Tonarten, ist sehr sonderbar. Doch bleibt ihm sein unsterblicher Ruhm, weil er vielen Hunderten als Lehrer und Muster gedient hat. Was kann er dafür, daß sich in unseren Zeiten Vieles geändert hat? Die übrigen Modi authentici gingen noch an, wenn sie nur die nothwendigen Bee und Kreuze, welche ihren Gesang verschönert haben würden, vorgezeichnet hätten.

Wir wollen also die im nähmlichen Paragraph festgesetzten 24 Tonarten der neueren Componisten durch alle fünf Gattungen beybehalten. Nur wünschte ich, daß in den härteren, das ist schwereren, Tonarten statt Fis-dur Ges-dur den Vorzug hätte, indem diese letztere Tonart leichtere Verwandte hat, als jene. Ich will nur ein allgemeines Beyspiel der sechs verwandten Tonarten in Ges-dur und Fis-dur hersetzen; und aus diesem einzigen wird man gleich einsehen lernen, daß Ges-dur, wegen der leichteren verwandten Neben-Tonarten, auch leichter in der Ausübung ist, als Fis-dur, obwohl beyde Tonarten sammt dieser Fortführung dem Gehör gleichlautend sind; z. B.

Neben-Tonarten zu Ges-dur.



Neben-Tonarten zu Fis-dur.

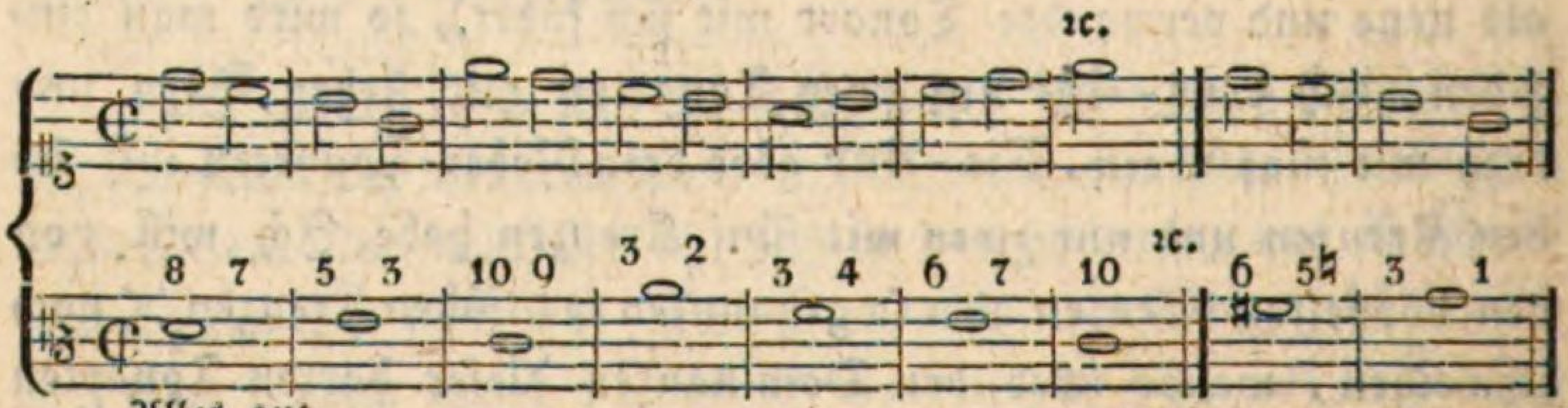


Hier sieht man ganz klar, daß Ges-dur in leichtere Tonarten übergeht als Fis-dur. Man betrachte nur die unter dem Basse gesetzten Zahlen (wodurch ich hier nicht die Accorde, sondern die Anzahl der Bee und Kreuze verstehe, welche ein jeder Tact als neue und verwandte Tonart mit sich führt), so wird man einsehen, daß Ges-dur nur zwey Tonarten mit sieben Been und drey mit fünf Been, Fis-dur aber drey Neben-Tonarten mit sieben Kreuzen und nur zwey mit fünf Kreuzen habe. Ich will von den doppelten Kreuzen oder so genannten spanischen Kreuzen × noch schweigen, welche über den Dominanten dieser harten Tonarten vorkommen müßten, wenn sie schlußweise angebracht würden. Folglich ist Ges-dur für Sänger und Instrumentisten weit leichter und natürlicher, weil die Vernunft selbst jedermann sagt: „was mit Wenigem verrichtet werden kann, soll man nicht mit Vielem thun." Wenn man nun durch einige Moll- und Dur-Tonarten die erste Gattung bis zur erlangten Leichtigkeit geübt hat, so schreitet man zur andern mit den nähmlichen Chorälen.

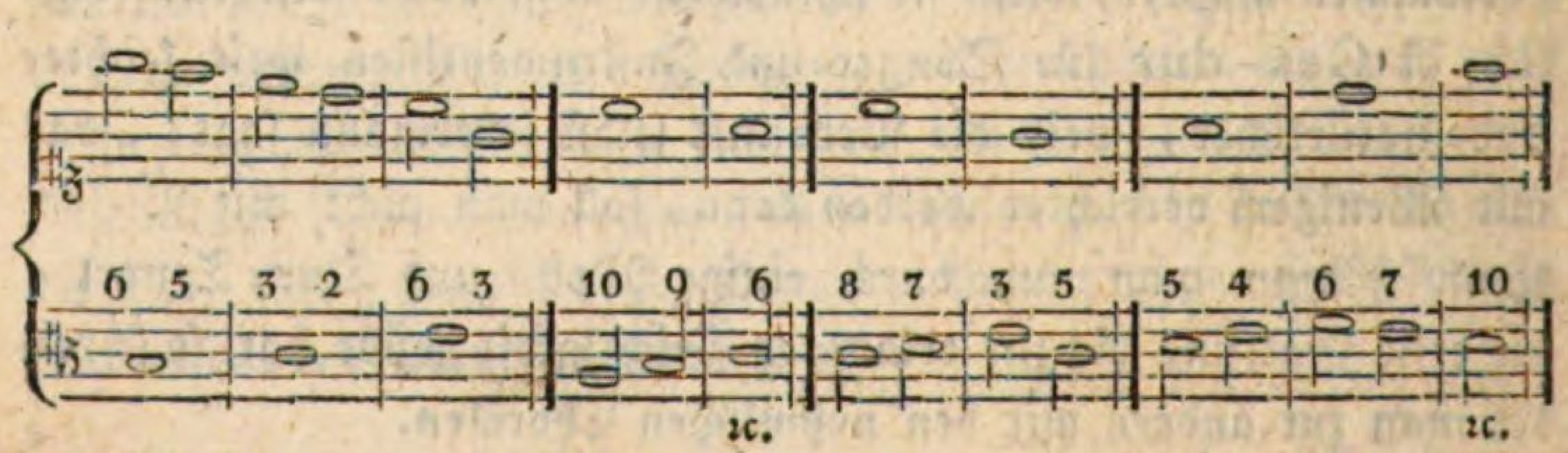
§. 9.

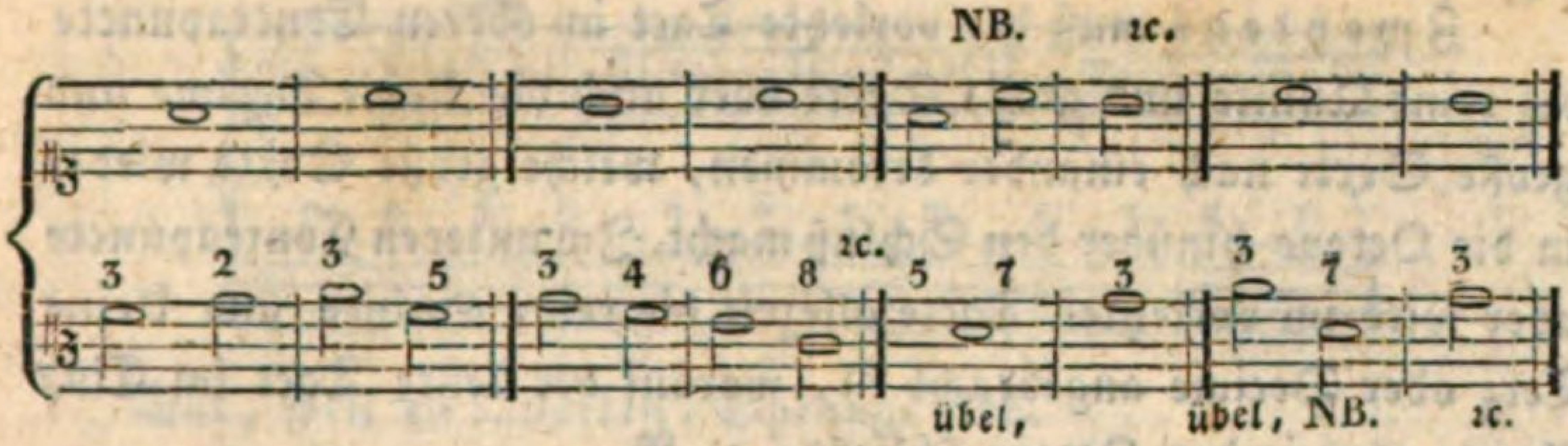
Von der zweyten Gattung des zweystimmigen strengen Satzes, welche aus zwey oder drey Noten über oder unter einer besteht.

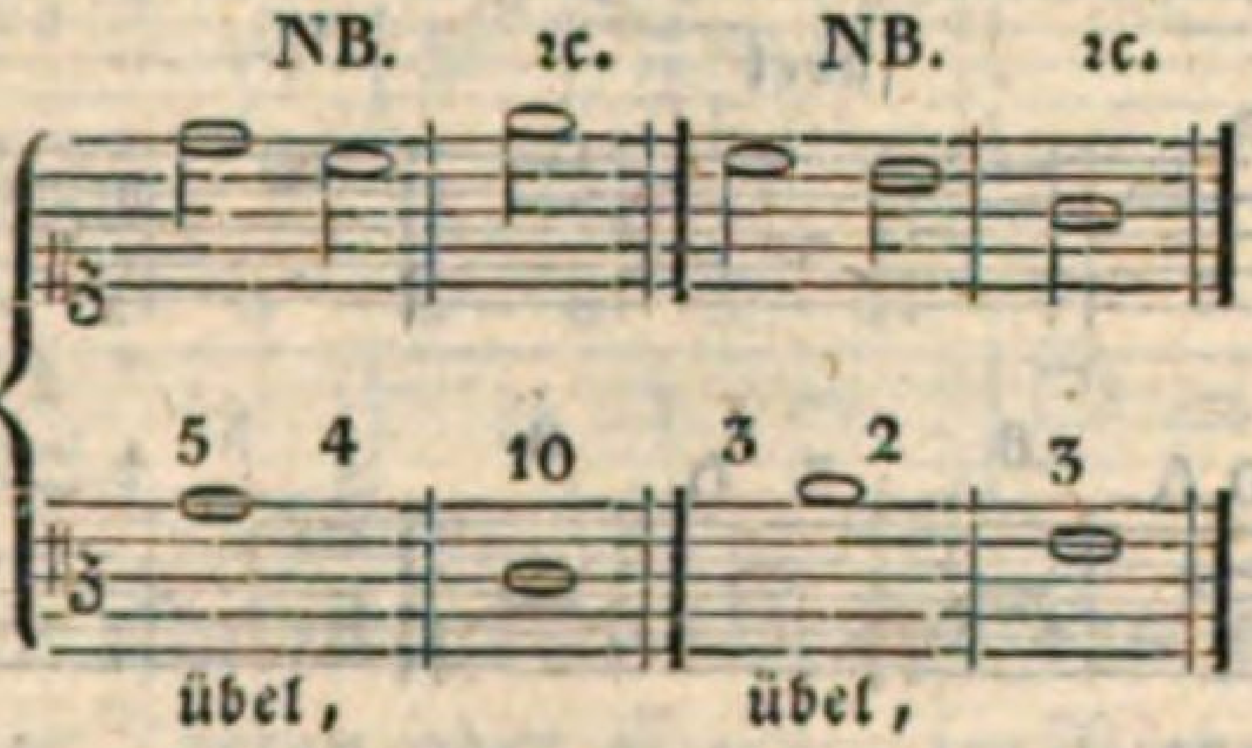
Erstens ist hier zu merken, daß der Anfang im Contrapuncte mit oder ohne Pause, die einen Streich oder Tacttheil gilt, könne gemacht werden: in beyden Fällen aber muß die Anfangsnote eine vollkommene Consonanz seyn. In den übrigen Tacten muß der Niederstreich oder gute Tacttheil allezeit eine vollkommene oder unvollkommene Consonanz haben. Die Aufstreiche oder schlechten Tacttheile können eine Consonanz (auch sogar den Einklang, welcher hier im Aufstreiche allezeit, im Niederstreiche aber nur im ersten und letzten Tacte erlaubt ist) oder eine Dissonanz bekommen. Die Dissonanzen aber, als die drey Secunden, die drey Quarten, die verminderte und übermäßige Quinte, die drey Septimen, die kleine und große None, müssen nicht sprungweise, sondern stufenweise angebracht werden, z. B. zwischen drey herab oder hinauf gehenden Noten:



Alles gut.

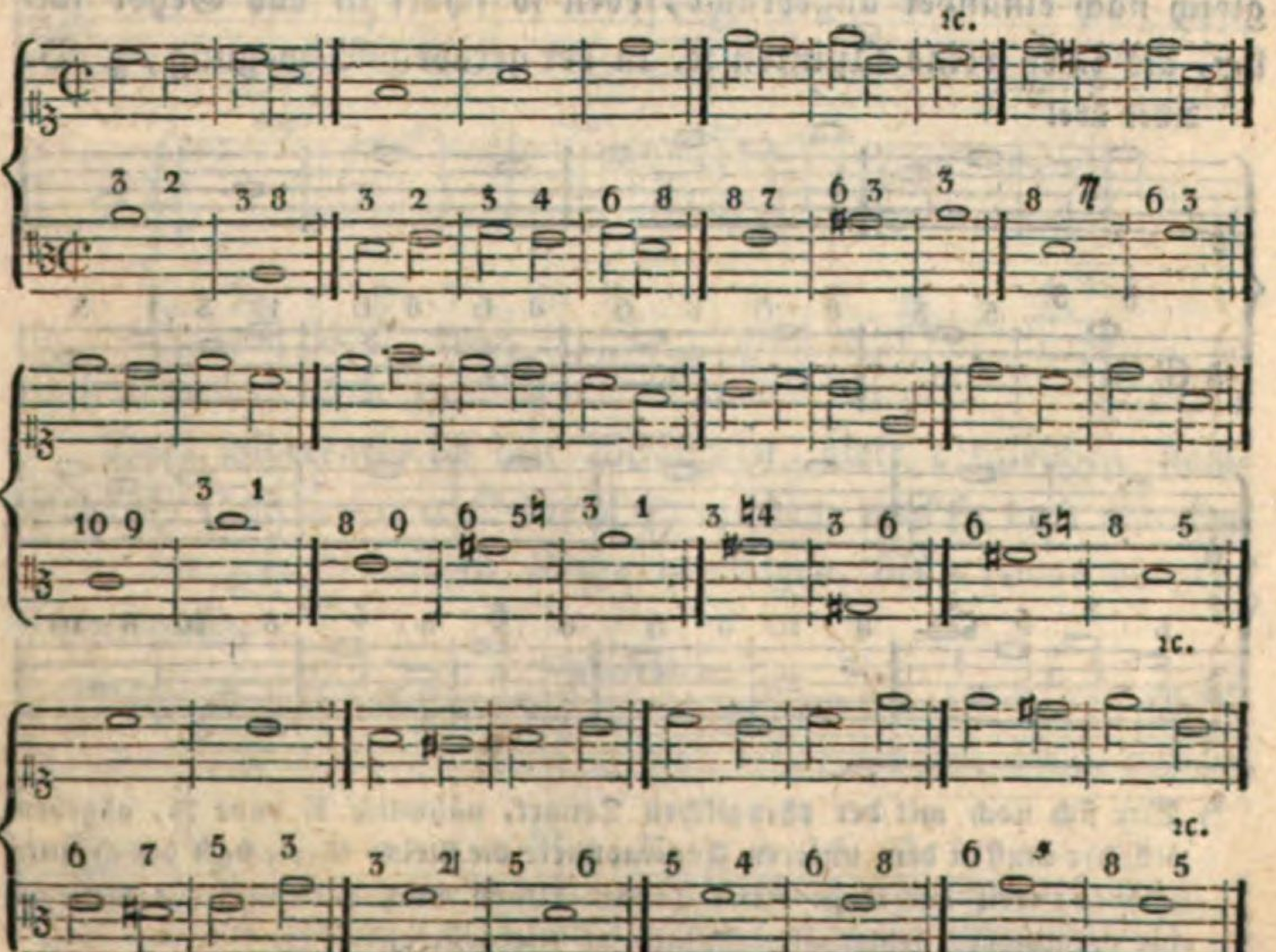






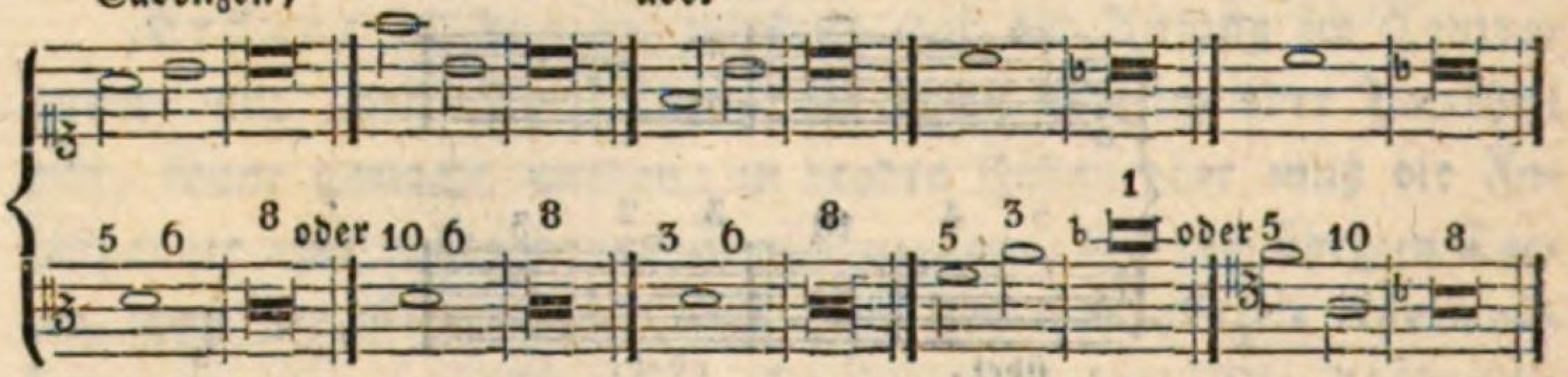
weil in die Dissonanzen hinein, oder von ihnen weggesprungen wird.

Auch ist es erlaubt, die Dissonanzen, sogar verminderte und übermäßige, zwischen zwey gleichen Tönen, welche aber Consonanzen seyn müssen, einzuschließen; z. B.



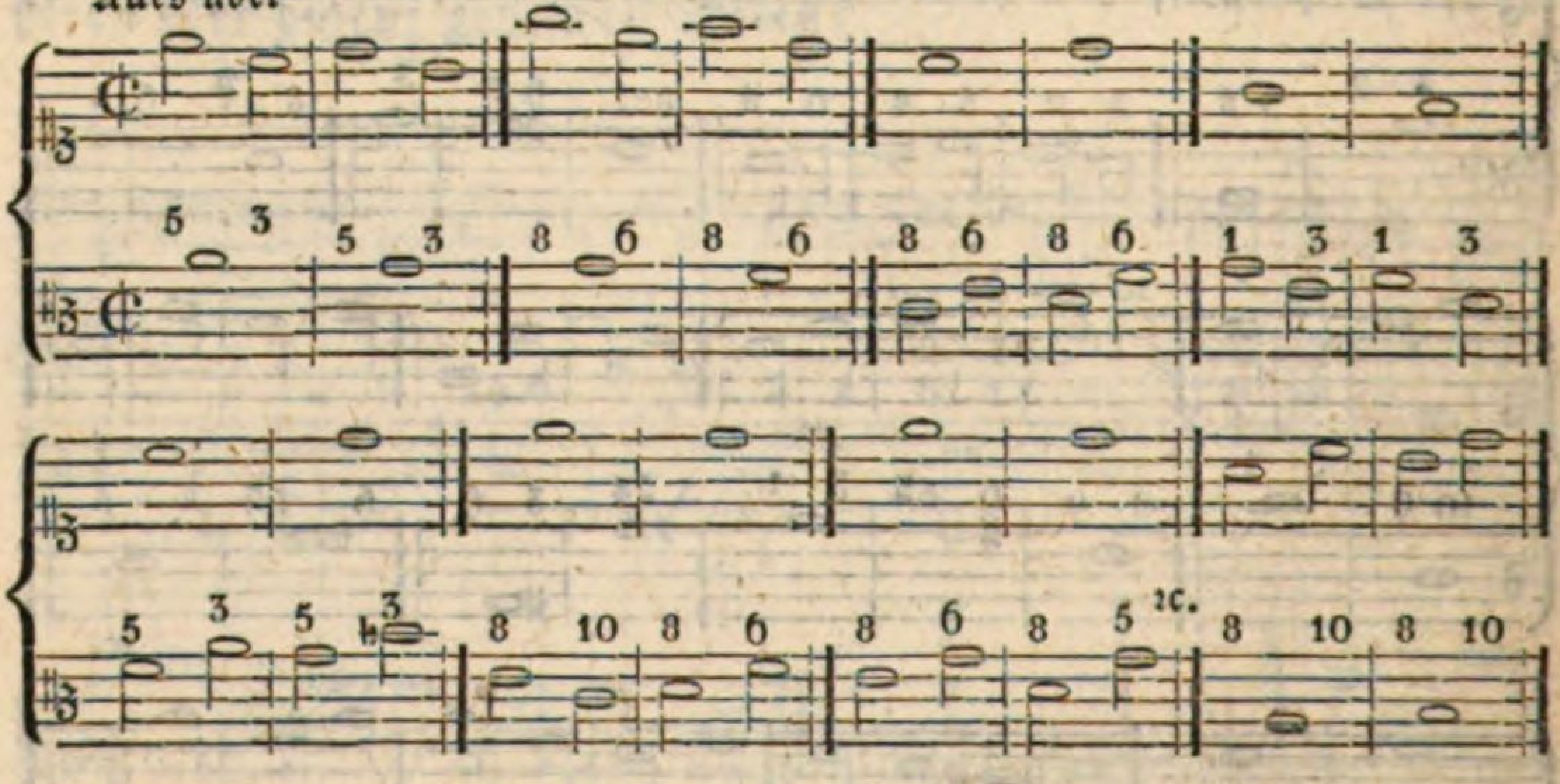
Zweytens muß der vorletzte Tact im oberen Contrapuncte die reine Quinte und große Sexte oder auch die kleine Decime und große Sexte nach einander bekommen, welche große Sexte wieder in die Octave hinüber den Schluß macht. Im unteren Contrapuncte aber wird im vorletzten Tacte allezeit die reine Quinte und kleine Terz oder Decime angebracht *), worauf der letzte Tact im Einklange oder in der Octave schließt, z. B.

Cadenzen, übel



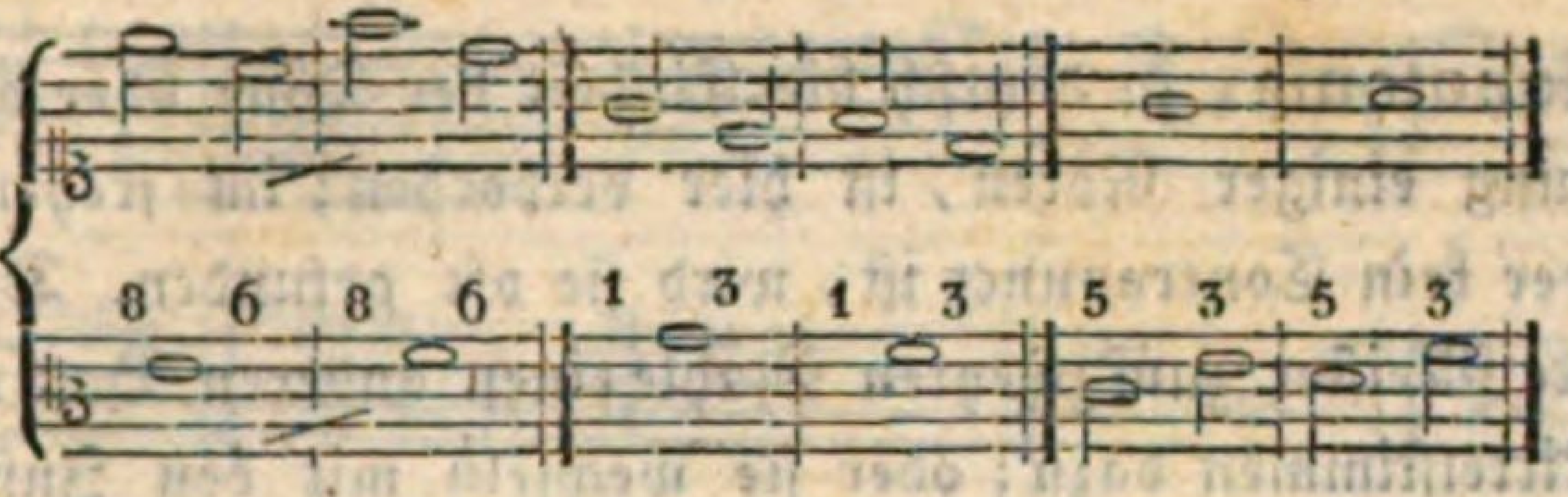
Drittens ist verbothen, von einer reinen Quinte oder Octave oder einem reinen Einklange wieder in eine solche Quinte, Octave oder einen solchen Einklang, zwischen welchen nur ein Terzen-Sprung gemacht wird, sogar in der Gegenbewegung, zu gehen, weil auf diese Art zwey Quinten 2c., steigend oder fallend, gleich nach einander angebracht, eben so scharf in das Gehör fallen, als zwey reine Quinten 2c. in der geraden Bewegung, z. B.

Alles übel

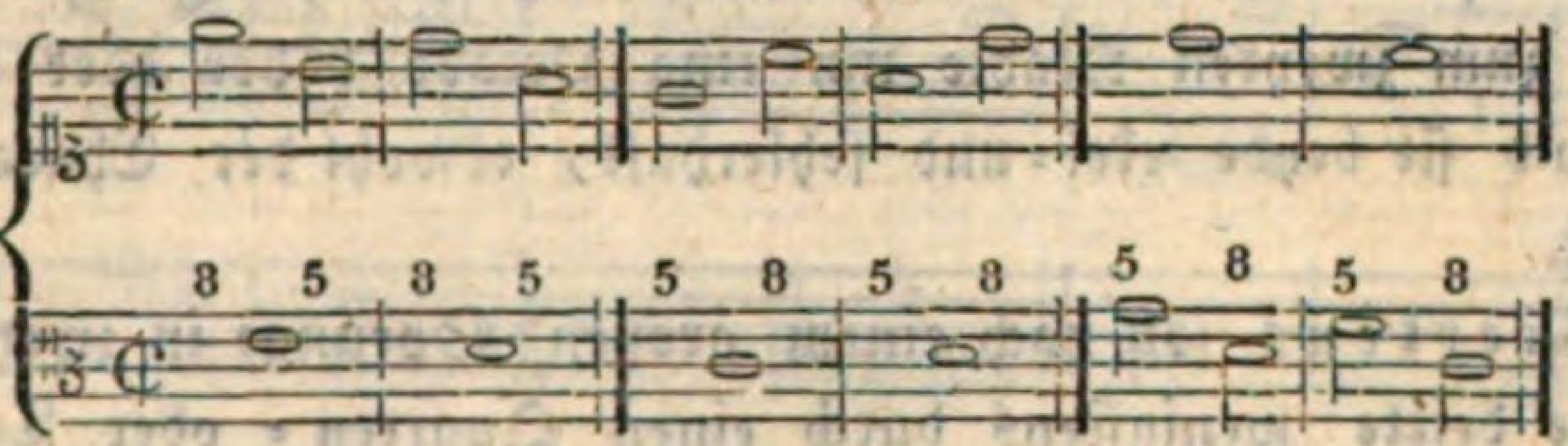


---

*) Wer sich noch mit der phrygischen Tonart, nähmlich E ohne ♯, abgeben will, der muß in dem unteren Contrapuncte die kleine Sexte statt der Quinte nehmen, weil das B in dieser Tonart keinen Platz hat, und das bloße H eine verminderte fehlerhafte Quinte im Niederstreiche wäre.

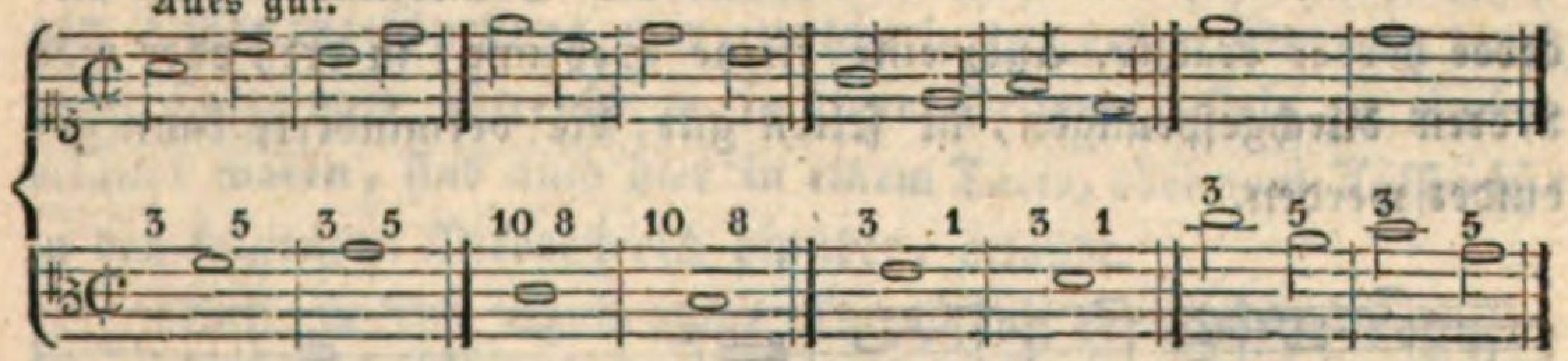


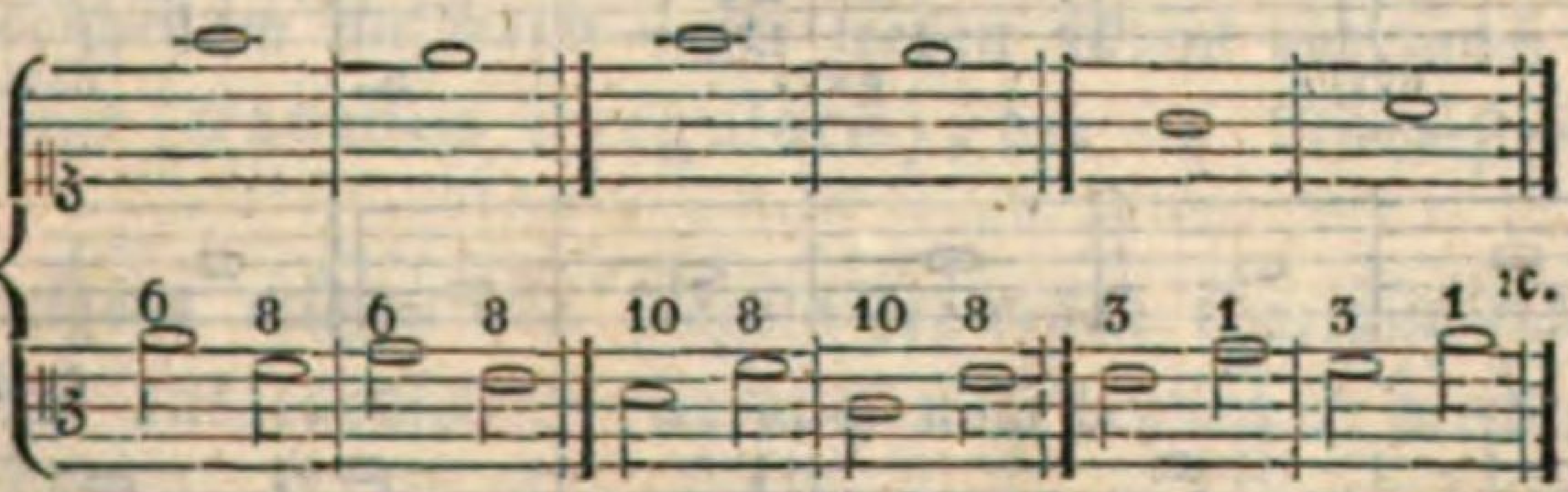
Gut, weil es Quarten = Sprünge sind.



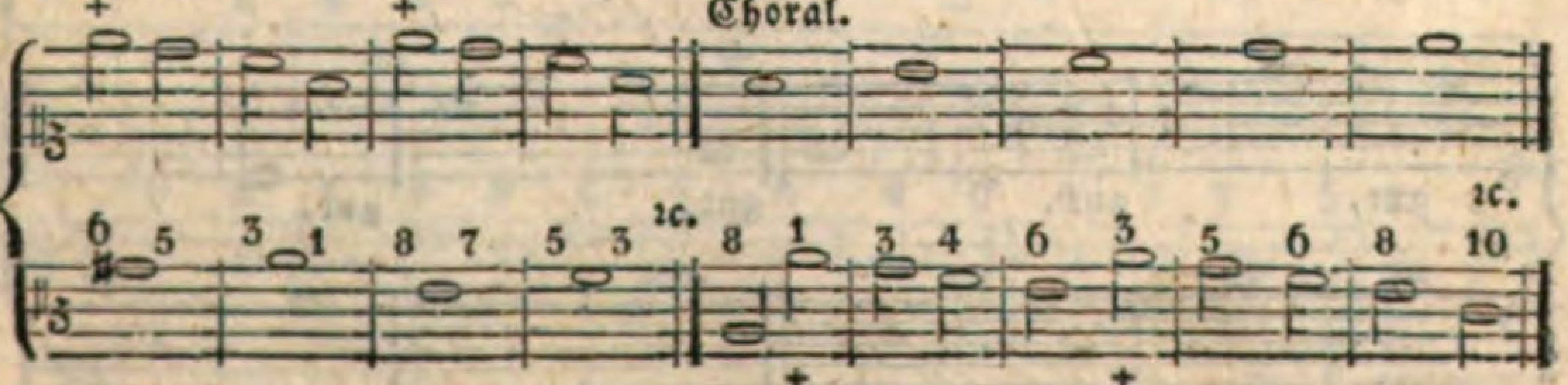
Wenn aber die Quinten oder Octaven oder die Einklänge im Aufstreiche, und die Terzen oder Sexten im Niederstreiche gemacht werden, so sind sie nicht fehlerhaft; z. B.

Alles gut.



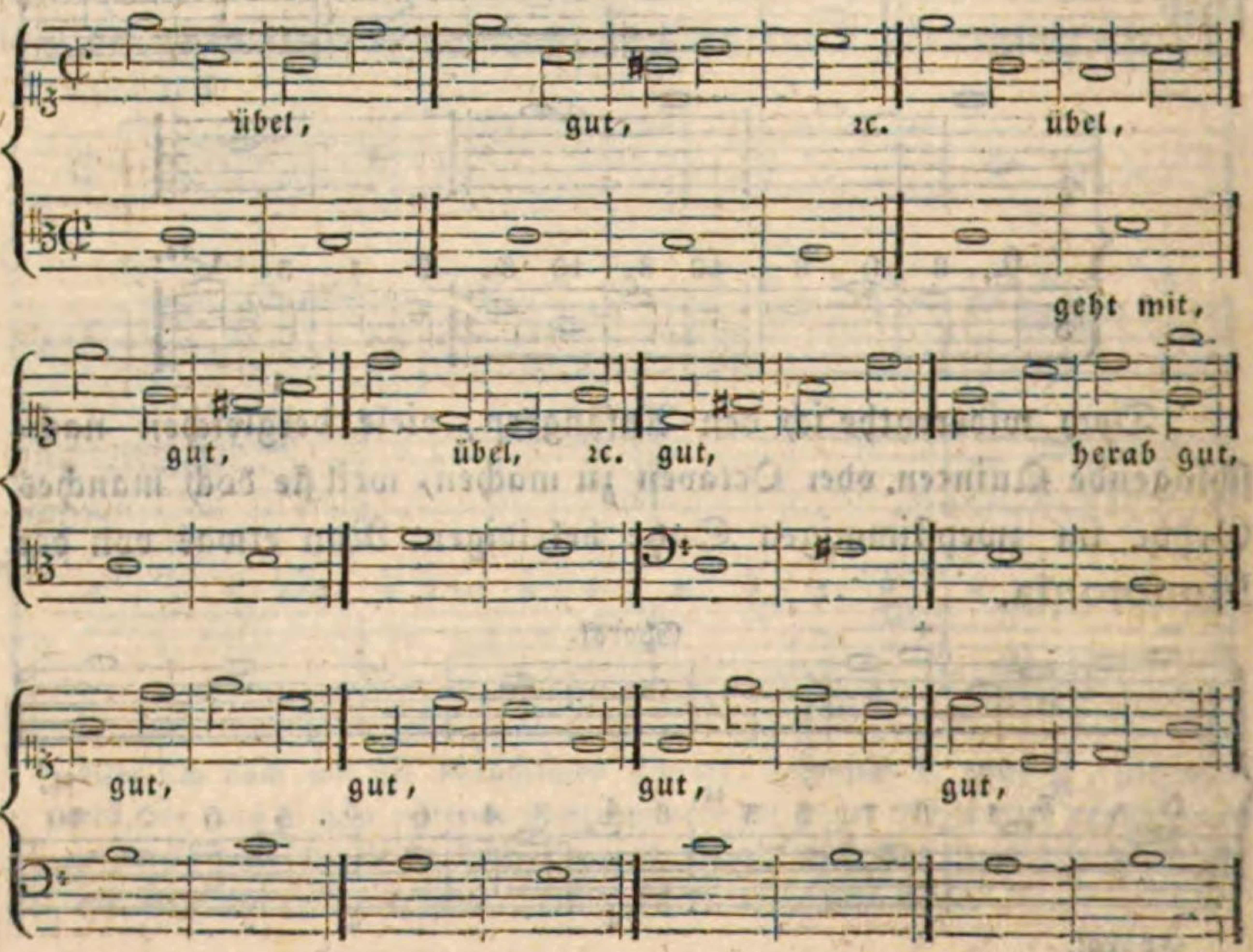


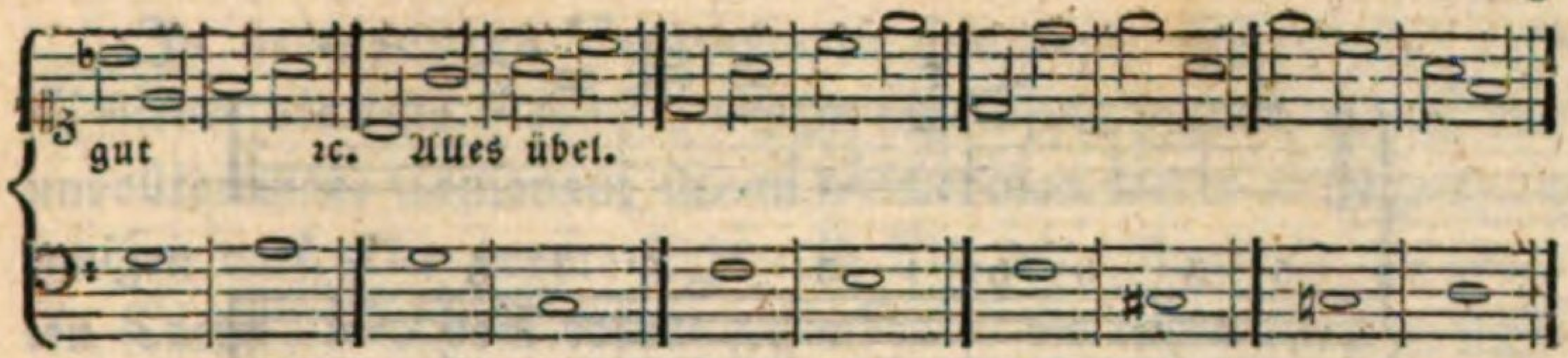
Doch widerrathe ich den Anfängern, viele dergleichen nachschlagende Quinten oder Octaven zu machen, weil sie doch manches Gehör im zweystimmigen Satze beleidigen. Nun etwas von der Monotonia.

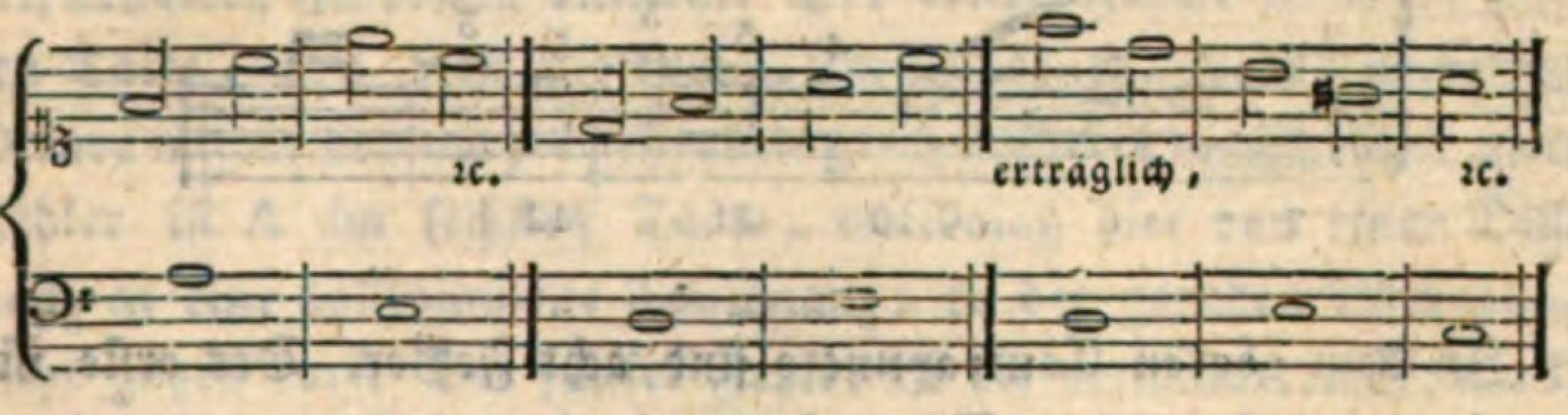


Monotonia, zu deutsch die Einheit der Töne oder die Wiederhohlung einiger Noten, ist hier verbothen; im freyen Satze aber, der kein Contrapunct ist, wird sie oft gefunden. Doch machen gute Meister zum zweyten Mahle einen anderen Baß oder andere Mittelstimmen dazu; oder sie wechseln mit den Instrumenten, mit piano und forte ab; oder sie setzen diesen gleichen Gedanken zum zweyten Mahle um eine Octave höher oder tiefer. Hier sind sie beyde ekel- und fehlerhaft, obwohl der Choral variirt ist.

Viertens soll nach einem großen Sprunge in zwey Noten die dritte wenigstens durch einen Quarten- oder Terzen-Sprung, wenn es stufenweise nicht möglich ist, wieder zurück kehren. Auch sollen drey oder vier springende Noten niemahls in sich allein einen Nonen- oder großen Septimen-Accord ausmachen, wenn auch der Cantus firmus als Grundstimme gute Accorde hervor brächte. Auch eine kleine Septime, in drey oder vier Noten durchgesprungen, ist selten gut; die verminderte kann geduldet werden.





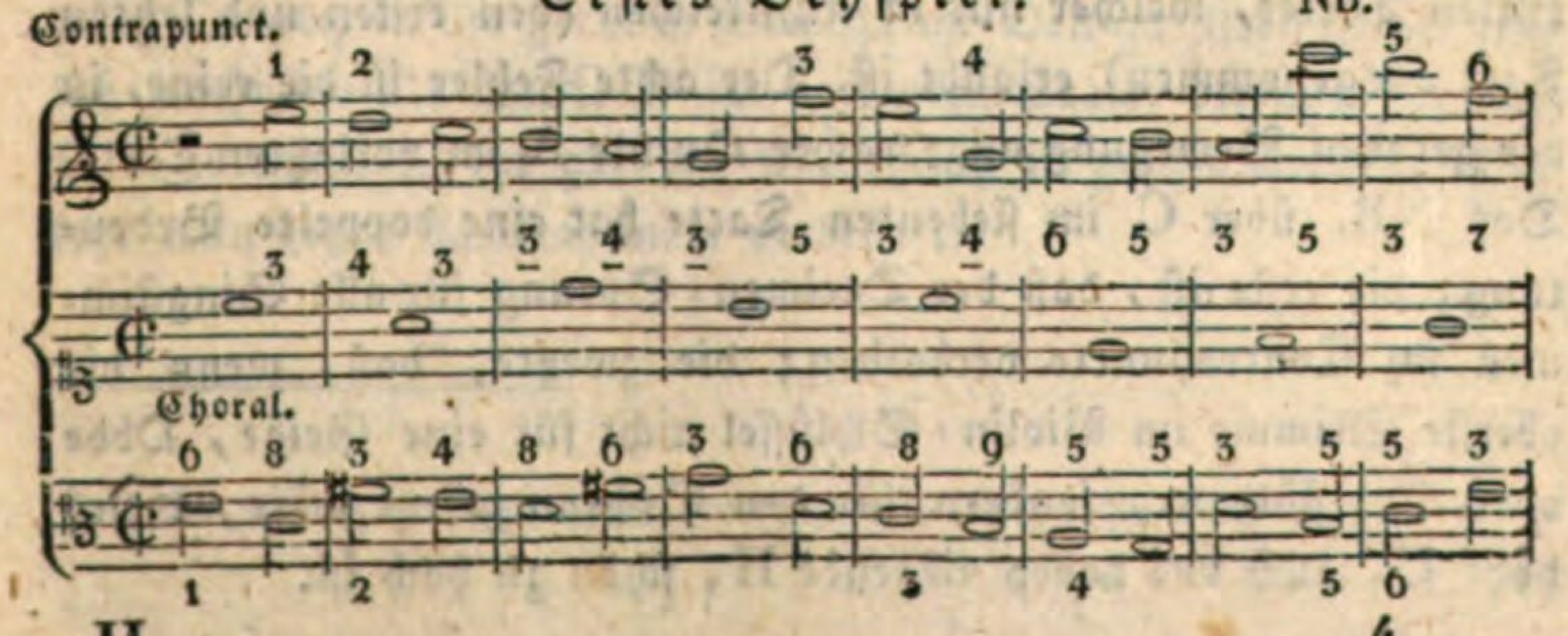


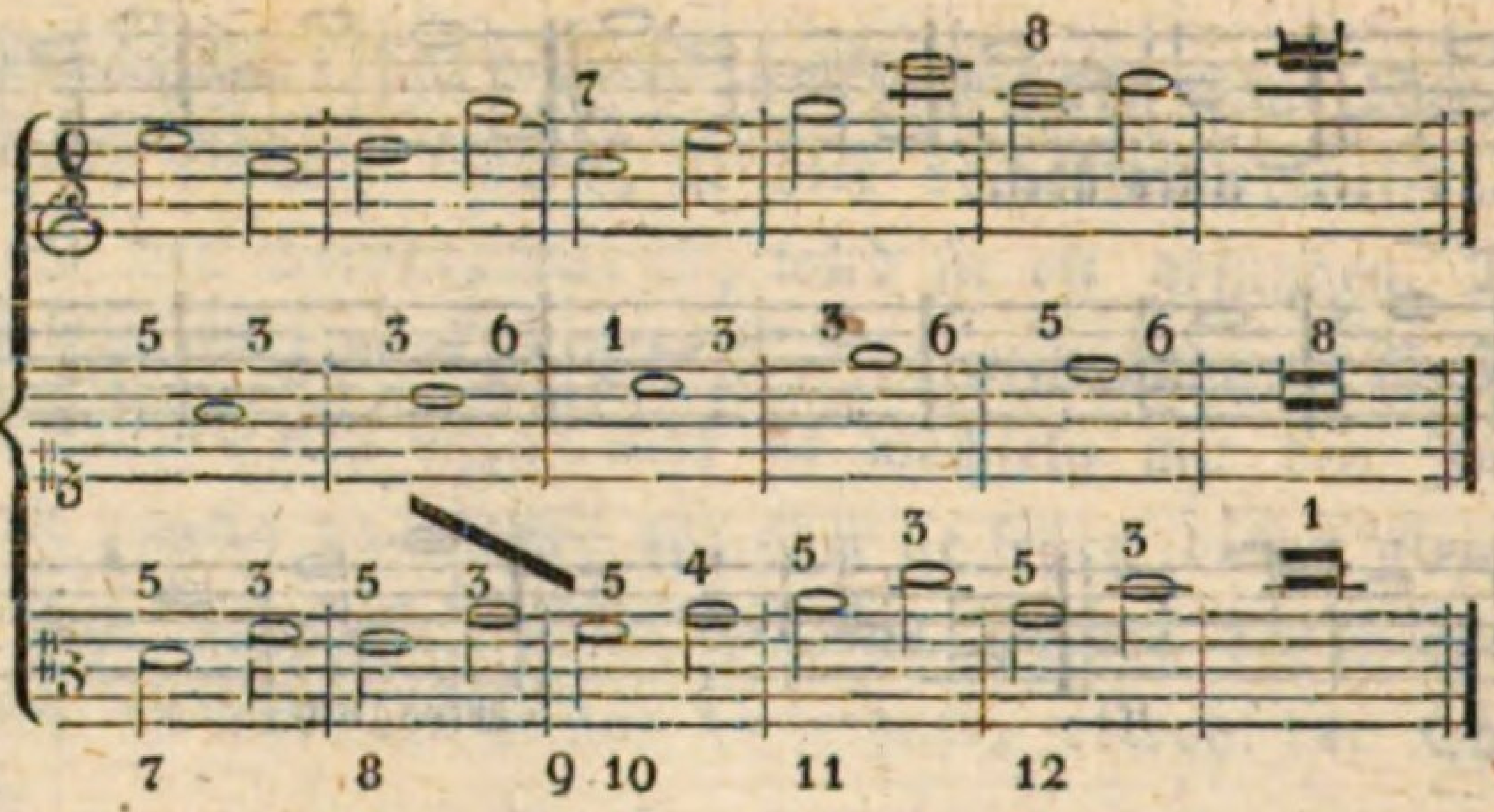
Fünftens sind die Sprünge über die reine Octave hinaus, wie auch die drey Septimen-Sprünge und die meisten verminderten, sammt allen übermäßigen, hier ebenfalls, gleichwie in den übrigen Gattungen, mit zwey Noten allein verbothen. Diejenigen Dissonanz-Sprünge aber, welche in der ersten Gattung durch zwey Tacte oder Streiche ꝛc. in einer Stimme allein zu machen erlaubt waren, sind auch hier in einem Tacte, oder vom Aufstreiche in den folgenden Niederstreich hinüber, erlaubt.

Eben so der regelmäßige Durchgang (transitus regularis), welcher im Aufstreich — im freyen Satze aber auch der unregelmäßige (transitus irregularis), der im Niederstreiche geschieht.

Übrigens müssen alle Regeln der ersten Gattung (die vierte und fünfte ausgenommen) hier auch noch beobachtet werden.

Erstes Beyspiel:



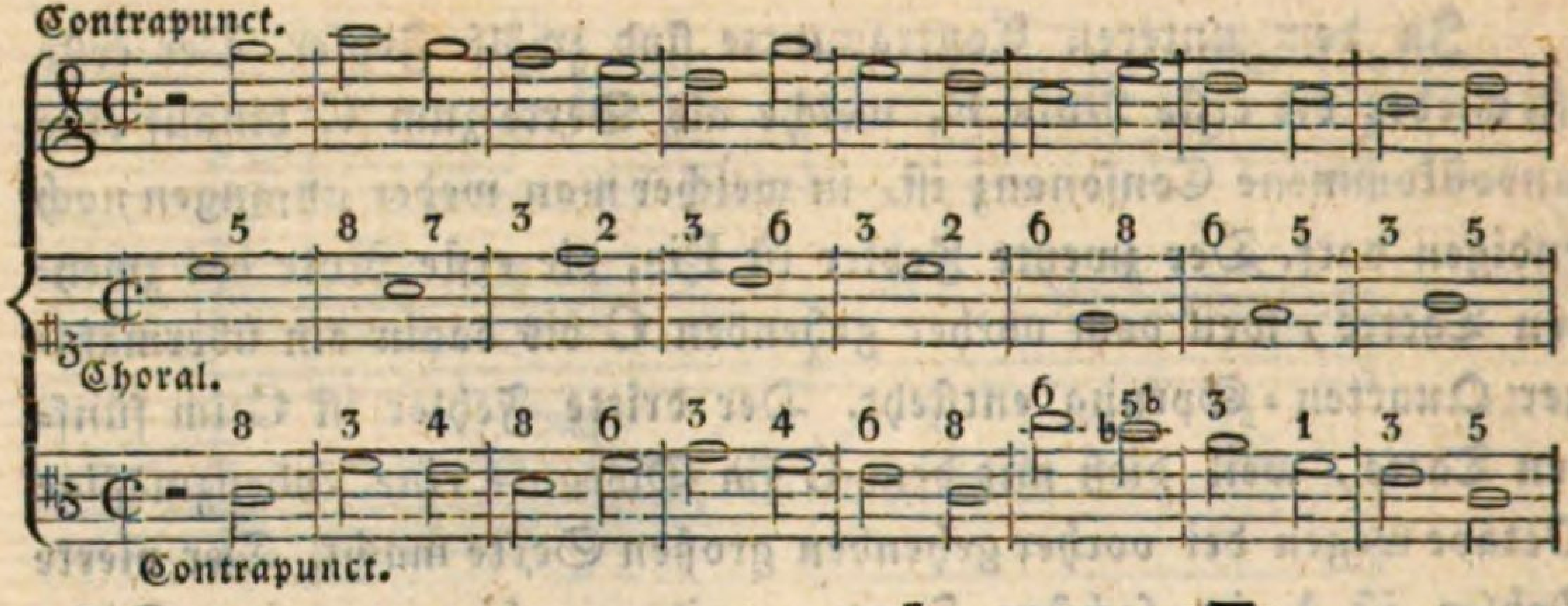


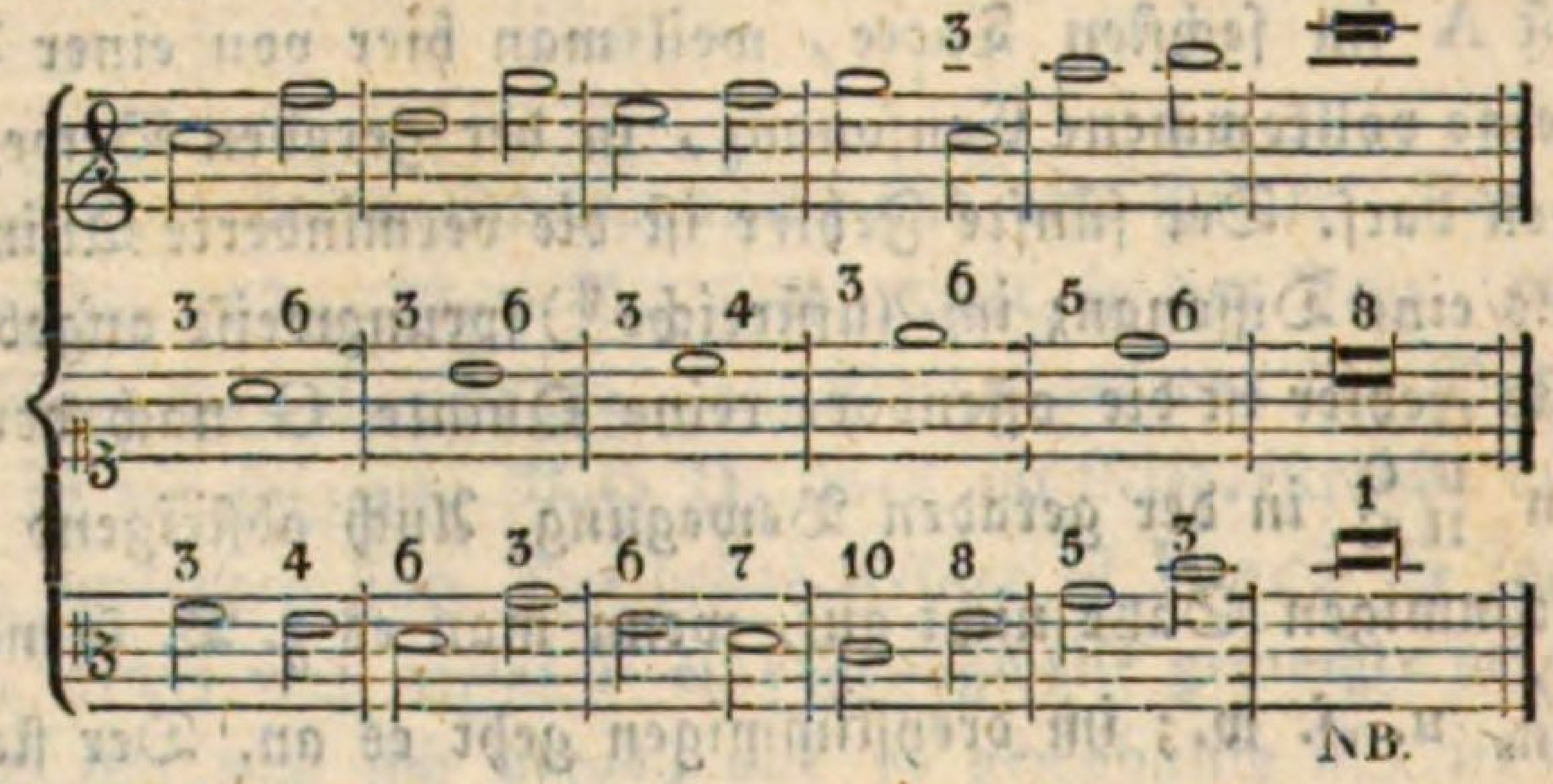
In dem oberen Contrapuncte sind acht Fehler. Der erste ist schon in der ersten Note E, weil damit in der Terz, als einer unvollkommenen Consonanz, angefangen worden ist. Der zweyte Fehler ist die folgende Note D, weil im Niederstreiche die Dissonanzen verbothen sind. Der dritte Fehler ist F nach G im vierten Tacte, nicht, weil dieses F eine sprungweise gemachte verminderte Quinte ist, und sich herab, wie es gewöhnlich ist, in die Terz auflöst, sondern weil es ein Septimen-Sprung ist, welcher nur im freyen Satze erlaubt wird. Der vierte Fehler ist G im Aufstreiche des fünften Tactes, da dieses G, als eine untersetzte Quarte und Dissonanz, nicht stufenweise angebracht worden. Der fünfte Fehler ist H im achten Tacte mit dem folgenden F betrachtet, welche zwey Töne zusammen einen übermäßigen Quarten-Sprung machen. Der sechste Fehler ist das nähmliche F, welches eine sprungweise frey angeschlagene Septime und Dissonanz ist. Der siebente Fehler ist der Einklang C C im Niederstreiche des eilften Tactes, welcher nur in Aufstreichen (den ersten und letzten Tact ausgenommen) erlaubt ist. Der achte Fehler ist die reine, in der geraden Bewegung angebrachte Quinte A im vorletzten Tacte. Das NB. über C im siebenten Tacte hat eine doppelte Bedeutung; die erste ist, daß der Decimen-Sprung für alle Singstimmen im Contrapuncte verbothen; die zweyte, daß, wenn die oberste Stimme im Violin-Schlüssel nicht für eine Geige, Oboe oder Querflöte ꝛc., sondern für den Sopran gesetzt wäre, dieses hohe C, auch das dabey liegende H, schon zu hoch ist.

In dem unteren Contrapuncte sind zwölf Fehler. Der erste ist wieder die erste Note E, welche als Sexte zum C hinauf eine unvollkommene Consonanz ist, in welcher man weder anfangen noch endigen darf. Der zweyte Fehler ist Fis, die erste Note des zweyten Tactes, weil vom vorher gehenden C bis dahin ein übermäßiger Quarten-Sprung entsteht. Der dritte Fehler ist C im fünften Tacte, weil dieß mit dem C im Discante eine cadenzmäßige Octave wegen der vorher gehenden großen Sexte macht. Der vierte Fehler ist A im sechsten Tacte, weil man hier von einer Dissonanz in eine vollkommene Consonanz, in der geraden Bewegung, nicht gehen darf. Der fünfte Fehler ist die verminderte Quinte H, zum F als eine Dissonanz im Aufstreiche *) sprungweise angebracht. Der sechste Fehler ist die offenbare reine Quinte G nach der verminderten $\begin{smallmatrix}F & G\\ H & C\end{smallmatrix}$ in der geraden Bewegung. Auch absteigend ist es im zweystimmigen Satze nicht gut, wenn man es z. B. so machte: $\begin{smallmatrix}G & F\\ C & H\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}H & A\\ E & Dis\end{smallmatrix}$ u. s. w.; im dreystimmigen geht es an. Der siebente Fehler ist ebenfalls die Quinte A über D im neunten Tacte, welchen Fehler nicht einmahl die widrige Bewegung nach einem Terzen-Sprunge gut macht. Der achte Fehler im zehnten Tacte H über E ist der nähmliche Fehler. Der neunte im eilften Tacte C über F ist abermahls dieser Fehler. Der zehnte Fehler ist der unharmonische Querstand, wenn man das nähmliche F gegen das vorher gehende Discant-H betrachtet. Der eilfte Fehler steckt in den verdeckten Quinten vom eilften bis zwölften Tact, $\begin{smallmatrix}C & C\\ G & A\end{smallmatrix}$, das ist in der Fortschreitung von einer Quarte, oder von was es sonst sey, in eine reine Quinte, in der geraden Bewegung. Den zwölften Fehler endlich macht die Quinte G D im vorletzten Tacte, die nach der Terz C E ebenfalls in der geraden Bewegung ist gesetzt worden. Man sehe nun beyde Contrapuncte verbessert.

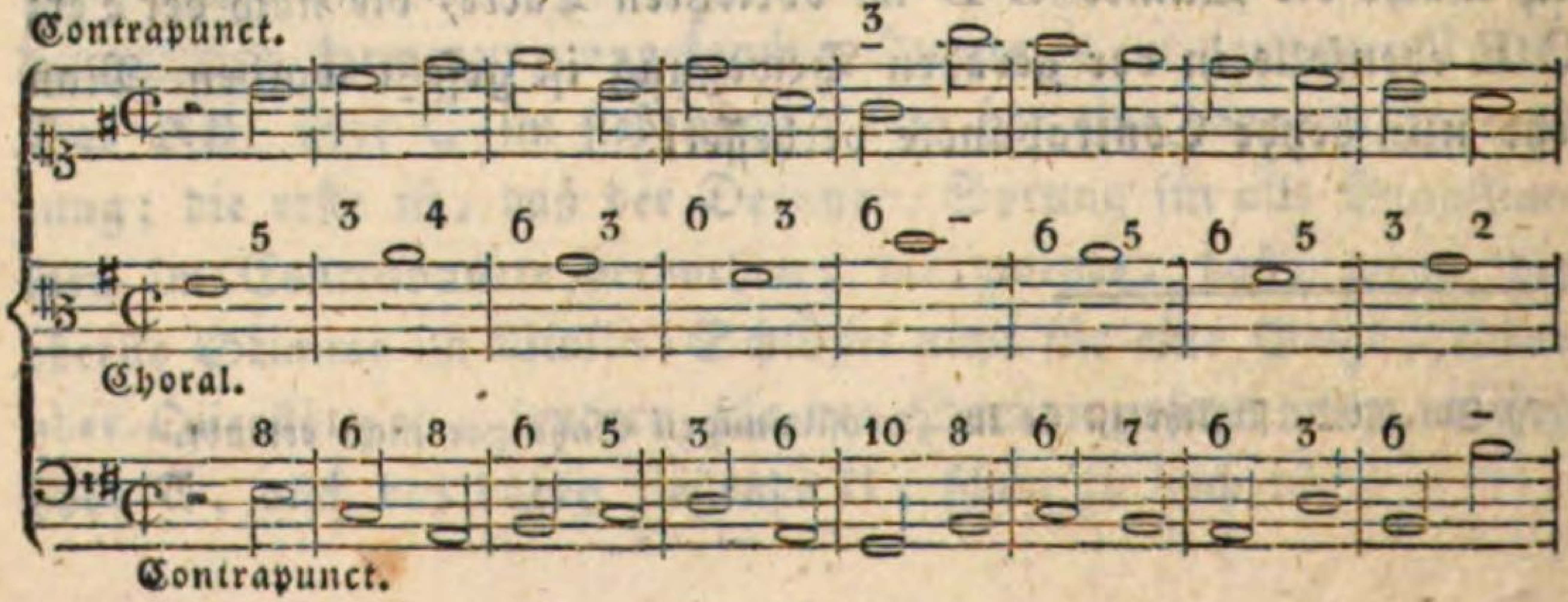
---

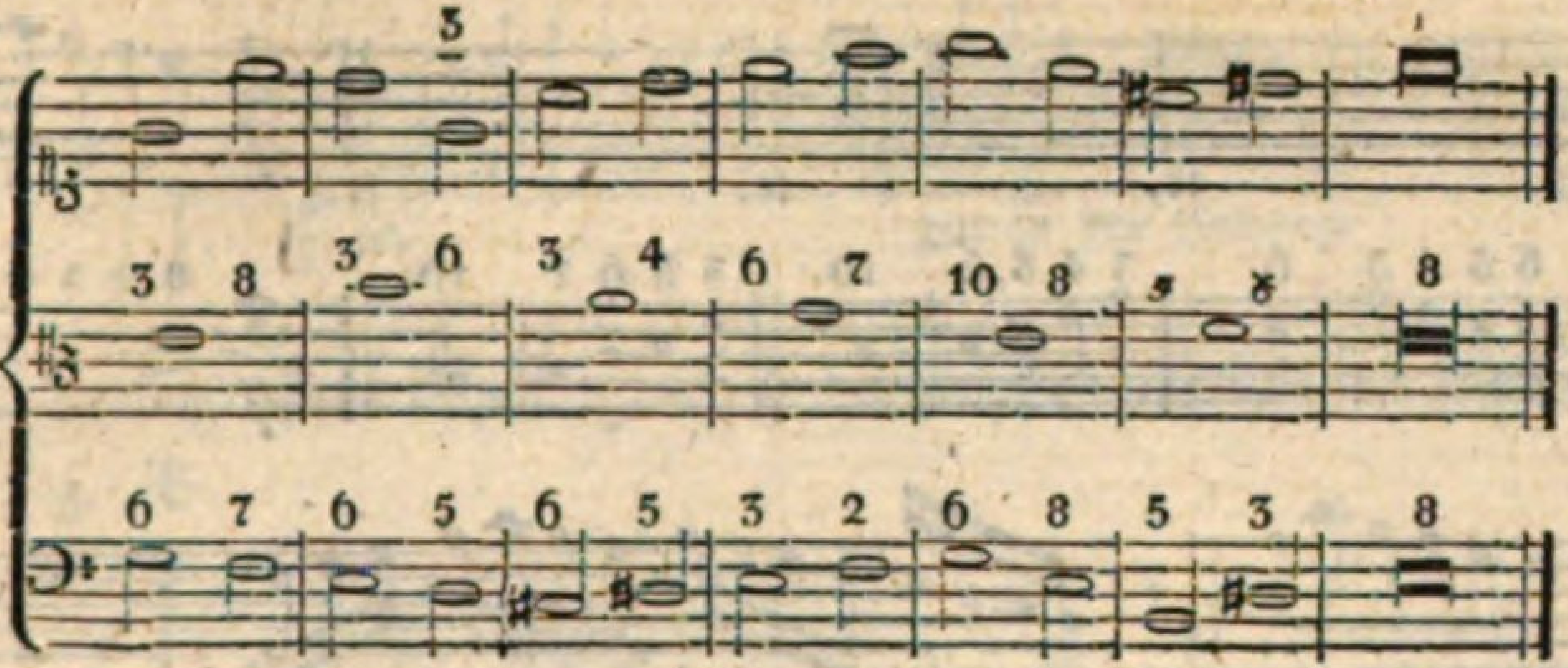
*) Im Niederstreiche ist sie im zweystimmigen Satze gar nicht erlaubt.





Das NB. bey der letzten Note C im Alte hat zweyerley Bedeutung. Die erste ist, daß dieses C für einen Altisten nicht zu hoch sey, auch nicht das nächste D. Wohl aber weiß ich aus eigener Erfahrung, daß die Knaben selten das tiefe F auf der unteren Linie und das benachbarte G laut intoniren können. Die zweyte Bedeutung ist, daß dieses nähmliche C den in den vorher gehenden vier Noten C E G H durchsprungenen großen Septimen-Accord erlaube und gut mache, weil es, als folgende Octave des vorher gehenden C, die empfindliche Note H hinauf gehen macht, und dadurch die drey letzten Tacte des Contrapunctes in sich allein einen guten Gesang haben. — Zweytes Beyspiel in E-moll.

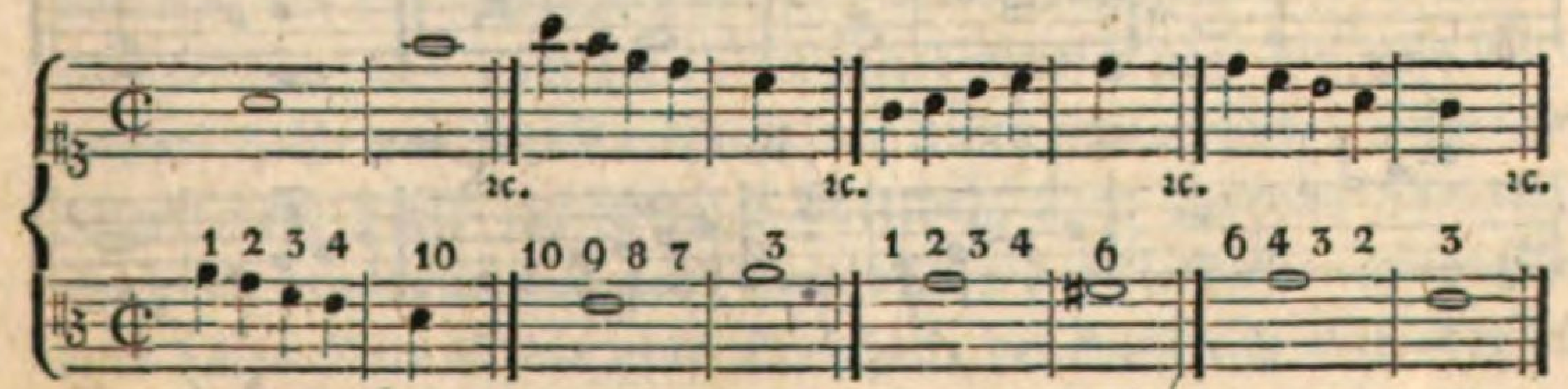


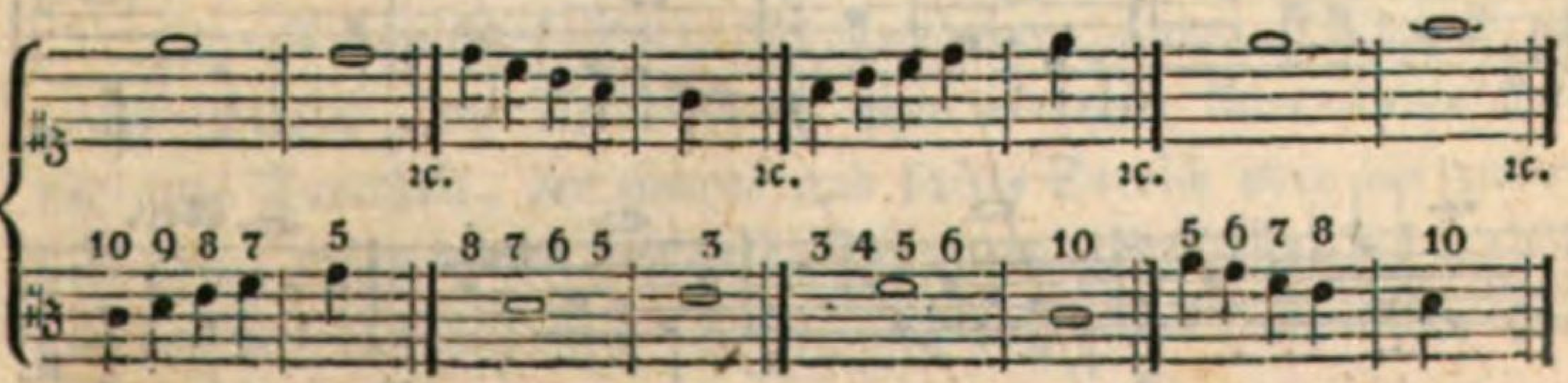


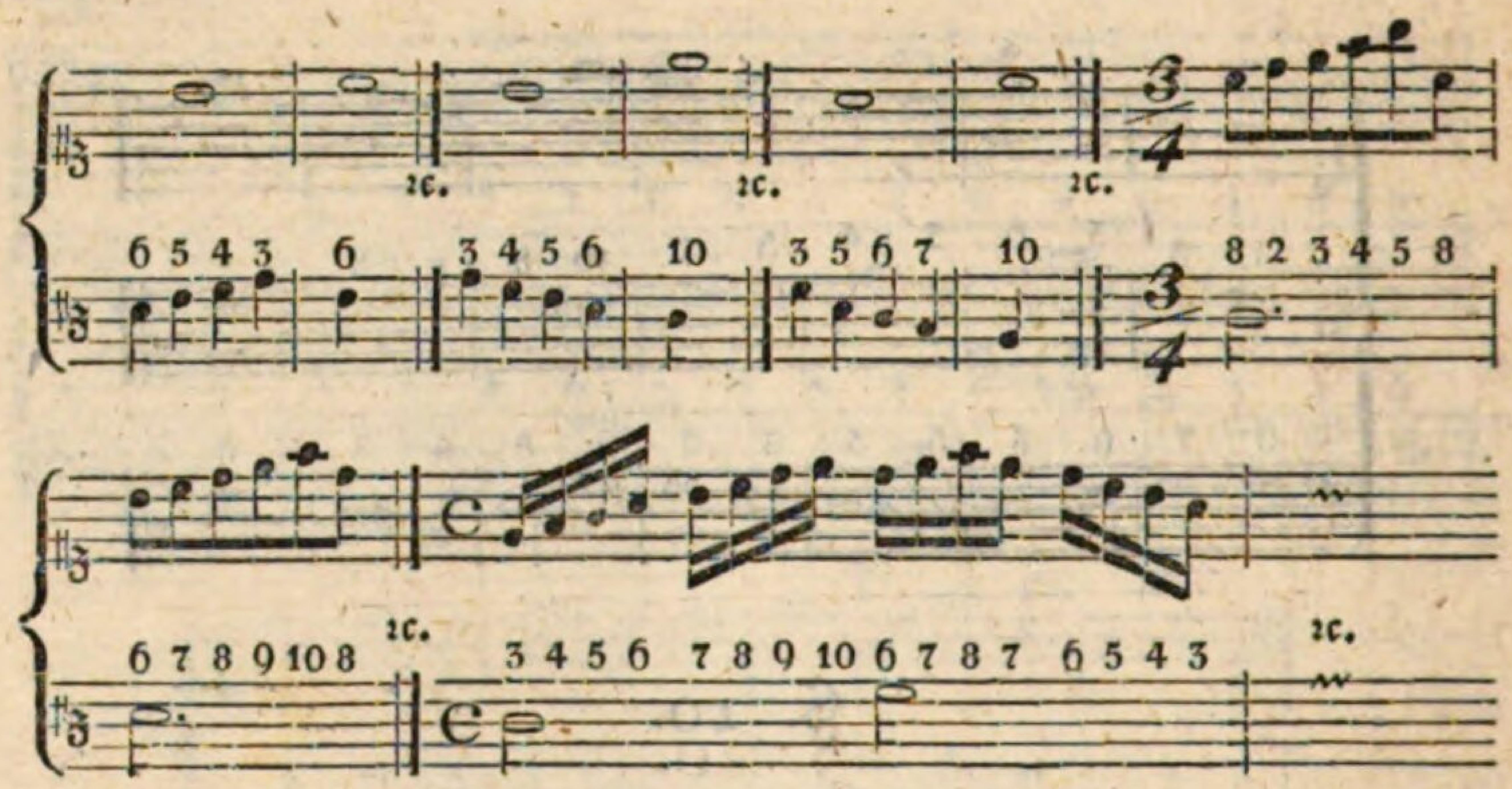
§. 10.

Von der dritten Gattung des zweystimmigen strengen Satzes, welche 4, 6 oder 8 Noten über einer zuläßt.

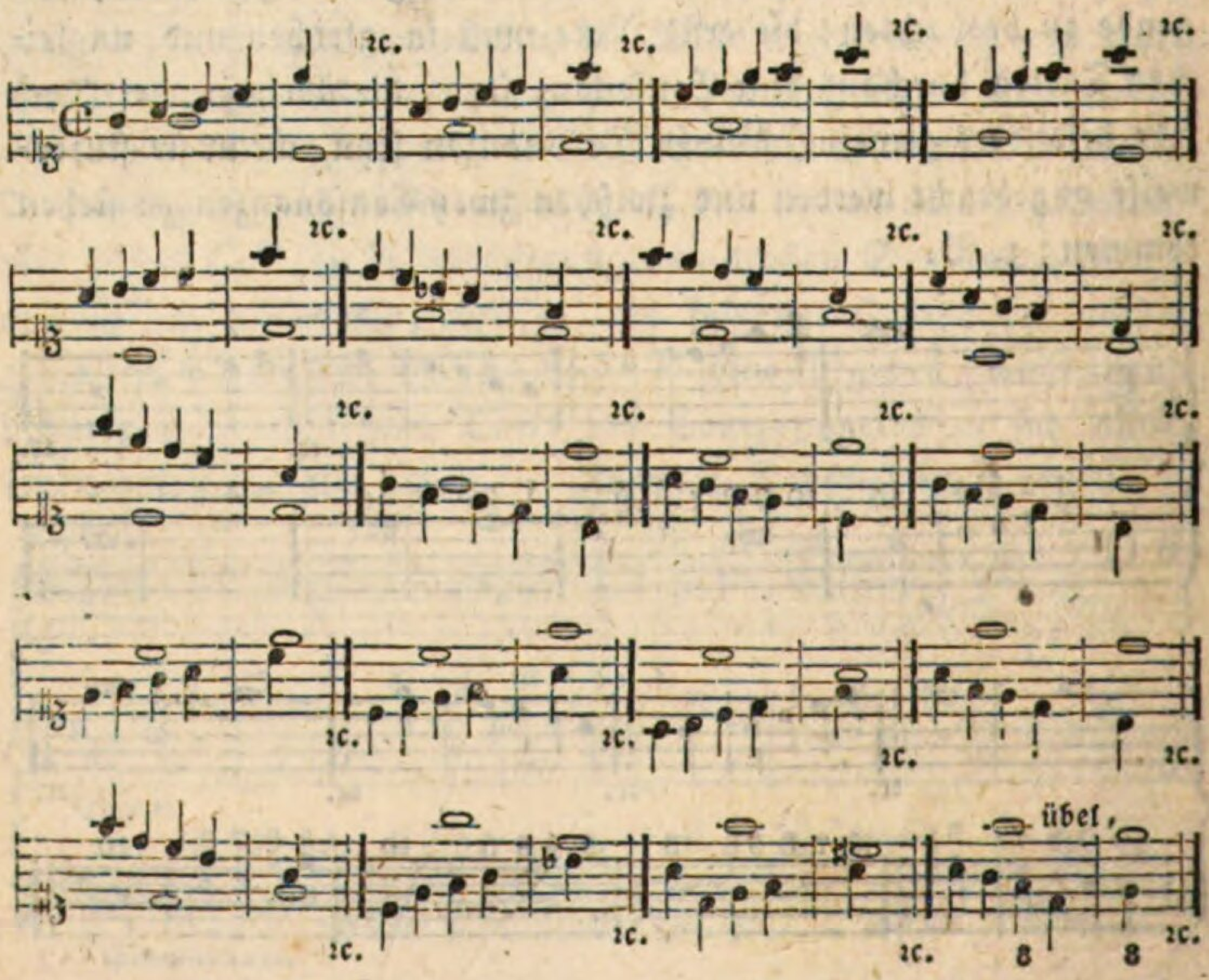
In dieser Gattung sind, nebst den vorigen Regeln, noch folgende zu beobachten: die erste Note muß in gleichen und ungleichen Tacten durchaus eine Consonanz seyn; die übrigen aber (doch jede besonders gemeint) können Dissonanzen seyn, wenn sie stufenweise angebracht werden und zwischen zwey Consonanzen zu stehen kommen; z. B.

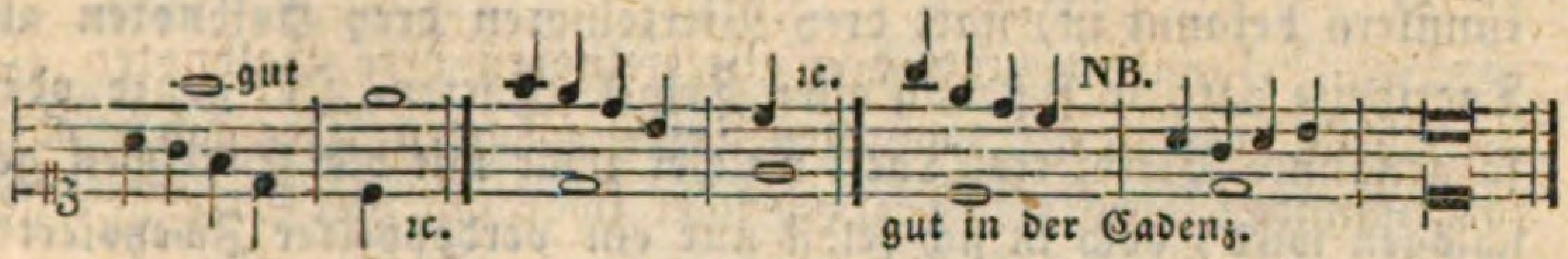




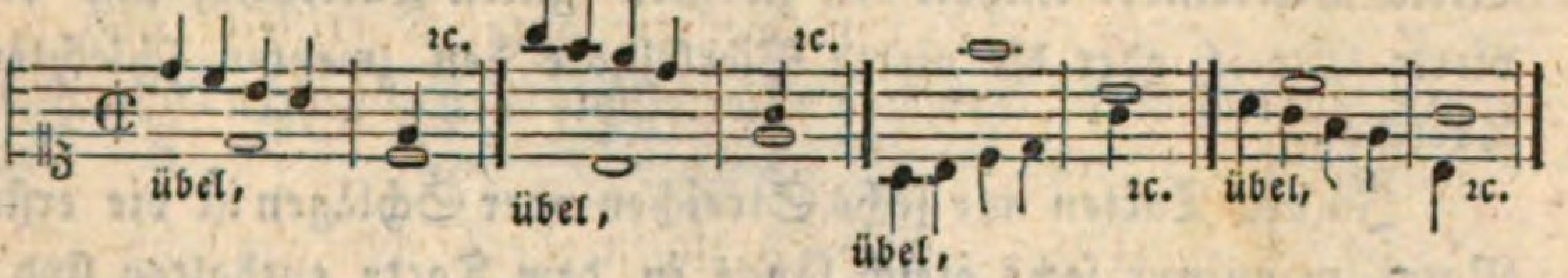


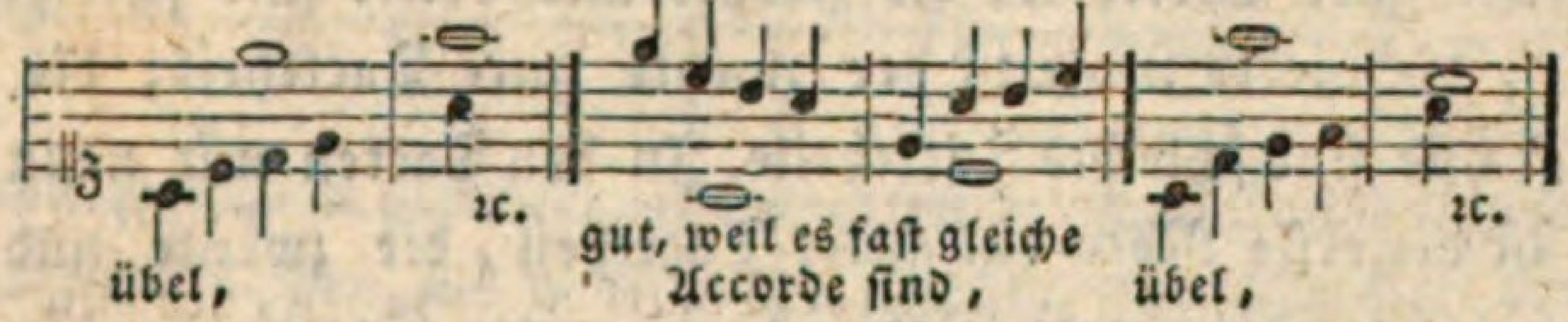
Hier ist auch zu merken, daß es ein Fehler wider den guten Gesang wäre, wenn man nach vier oder auch nur drey stufenweise hinauf gehenden Noten in den folgenden Tact hinüber einen Terzen-Sprung hinauf machte; und dieß auch umgekehrt, wenn man nach drey oder vier stufenweise herab gehenden Noten in den neuen Tact hinüber noch einen Terzen-Sprung herab machte; z. B.





Auch größere Sprünge nach dergleichen Rückungen sind selten gut; z. B.





Da man aber in dieser Gattung (wie schon gesagt worden) vier, sechs oder acht Noten über oder unter einem festen Gesange (cantus firmus) oder Choral setzen kann, so ist zu berücksichtigen, was ein Tacttheil und ein Tactglied sey, und wie viel ein jeder Tact deren habe, um sicherer etwas regel- und tactmäßiges setzen zu können. Die Tacttheile werden meisten Theils durch die obere Ziffer des vorgezeichneten Tactes angezeigt; z. B. zwey Viertel hat zwey Tacttheile; der Niederstreich oder die erste Viertelnote heißt der gute Tacttheil, der Aufstreich aber oder die zweyte Viertelnote heißt der schlechte Tacttheil. Der gemeine Allabreve-Tact hat ebenfalls nur zwey Tacttheile; der Niederstreich oder die erste halbe Note ist der gute Tacttheil, der Aufstreich aber oder die zweyte halbe Note ist der schlechte Tacttheil.

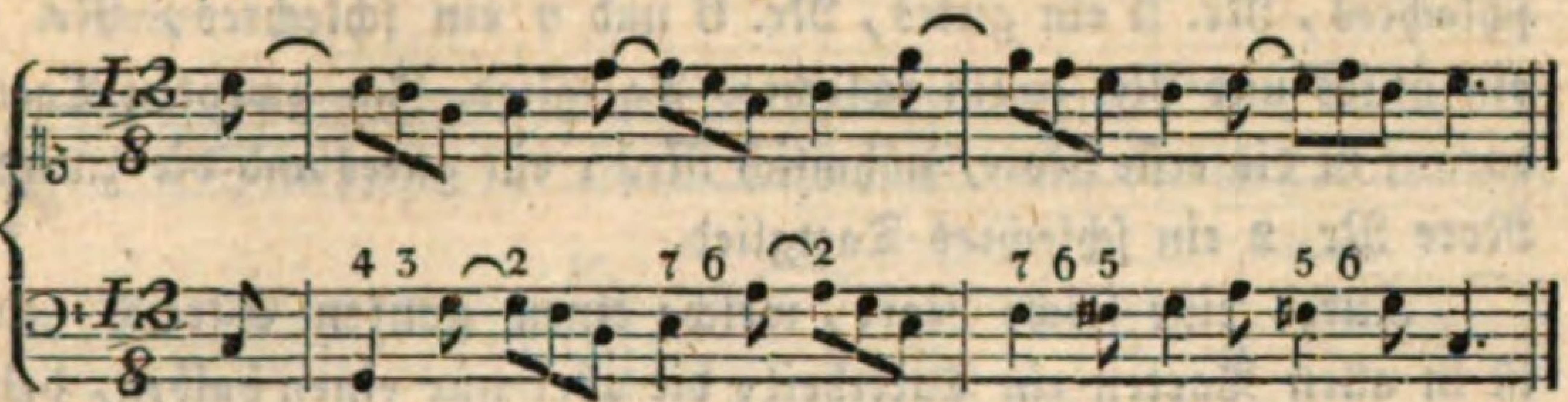
Der Dreyviertel-Tact hat nur einen guten Tacttheil und zwey schlechte; der Niederstreich oder die erste Viertelnote heißt der gute Tacttheil, der zweyte und dritte Streich oder die zweyte und dritte Viertelnote heißen die schlechten Tacttheile. Ein gleiches gilt bey dem Dreyzweytel-Tacte, nur daß dieser (wie allen Ton-

künstlern bekannt ist) statt drey Viertelnoten drey Halbnoten als Tacttheile hat, u. s. f. von allen Tripel-Tacten. Der ganze oder so genannte Vierviertel-Tact, welcher zwar mit vier Streichen geschlagen wird, doch in sich selbst nur ein verdoppelter Zweyviertel ist, hat im Niederstreiche oder in der ersten Viertelnote den ersten guten Tacttheil, in dem anderen Streiche oder in der zweyten Viertelnote den ersten schlechten Tacttheil; der dritte Streich oder die dritte Viertelnote enthält den zweyten guten Tacttheil; und der vierte Streich oder die vierte Viertelnote den zweyten schlechten Tacttheil.

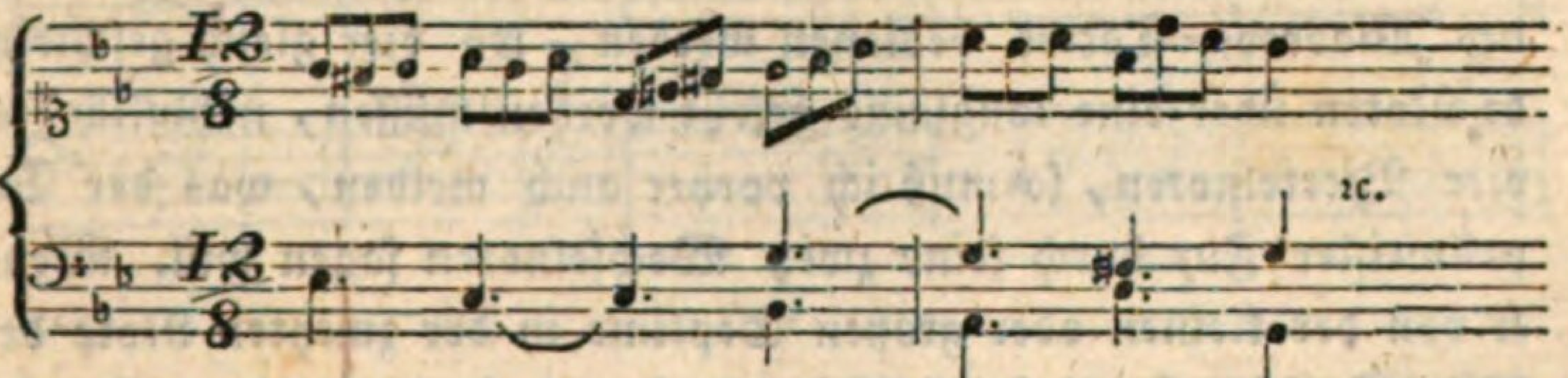
In den Tacten mit sechs Streichen oder Schlägen ist die erste Note, wenn nur sechs gleich lange in dem Tacte enthalten sind, der erste gute Tacttheil; die zweyte und dritte sind schlechte Tacttheile; die vierte Note ist der zweyte gute Tacttheil; die fünfte und sechste sind schlechte Tacttheile. In den Tacten mit neun Streichen ist die erste Note ein guter Tacttheil, die zweyte und dritte sind schlechte; die vierte Note ist ein guter Tacttheil, die fünfte und sechste sind schlechte; die siebente Note ist abermahls ein guter Tacttheil, die achte und neunte sind schlechte Tacttheile. In den Tacten mit zwölf Streichen sind die erste, vierte, siebente und zehnte Note gute Tacttheile; die übrigen, als die zweyte, dritte, fünfte, sechste, achte, neunte, eilfte und zwölfte, bleiben die schlechten Tacttheile. Wenn man diese letzteren Tacte nach Art des Vierviertel-Tactes behandelt, wo eine punctirte Note, die zwar drey gleiche Theile in sich enthält, nur einen Streich gilt (denn diese Tacte werden ohnehin nur mit vier Streichen geschlagen), so kann die erste ein guter Tacttheil, die zweyte ein schlechter, die dritte wieder ein guter und die vierte Note wieder ein schlechter Tacttheil seyn; z. B.

Folglich kann man in dergleichen Tacten die Bindungen auf zweyerley Weise anbringen; z. B.

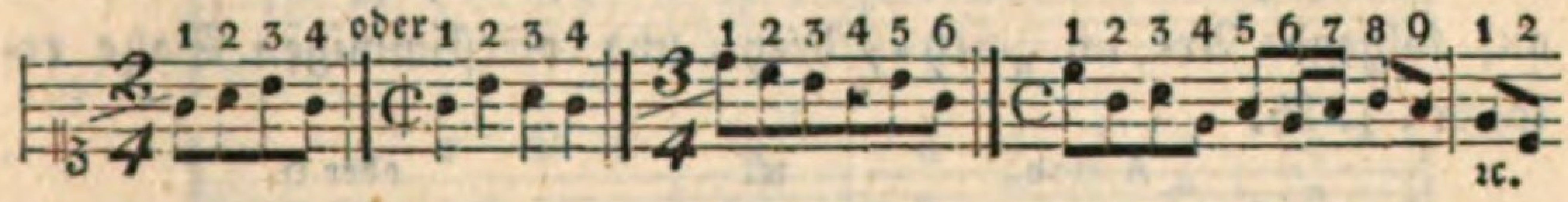
Erste Art.



Zweyte Art. S. B.



Wenn in einem gleichen oder ungleichen Tacte mehrere Noten angebracht werden, als er Streiche enthält, so heißen alle übrigen Noten, die nicht mit einem Streiche anfangen, schlechte Tactglieder; die aber mit einem Streiche anfangen, sind die guten Tactglieder; z. B.

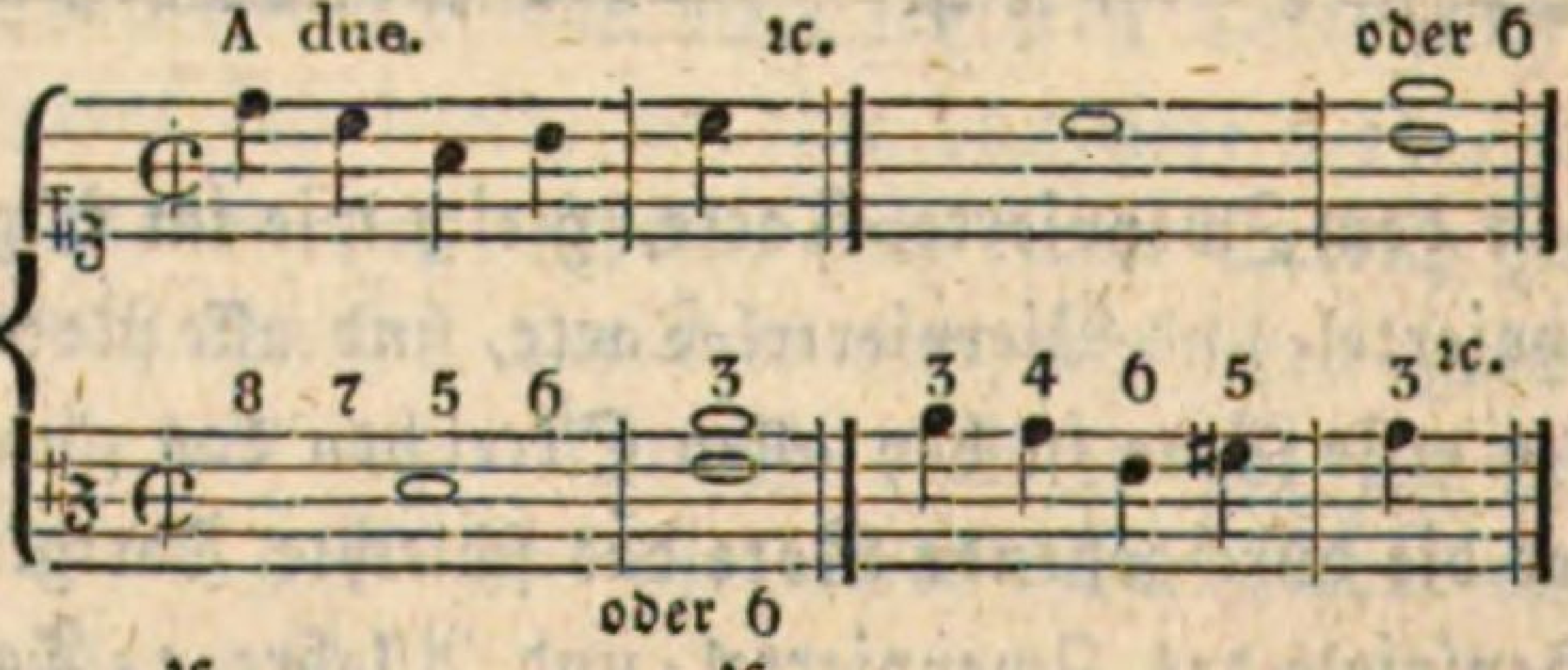


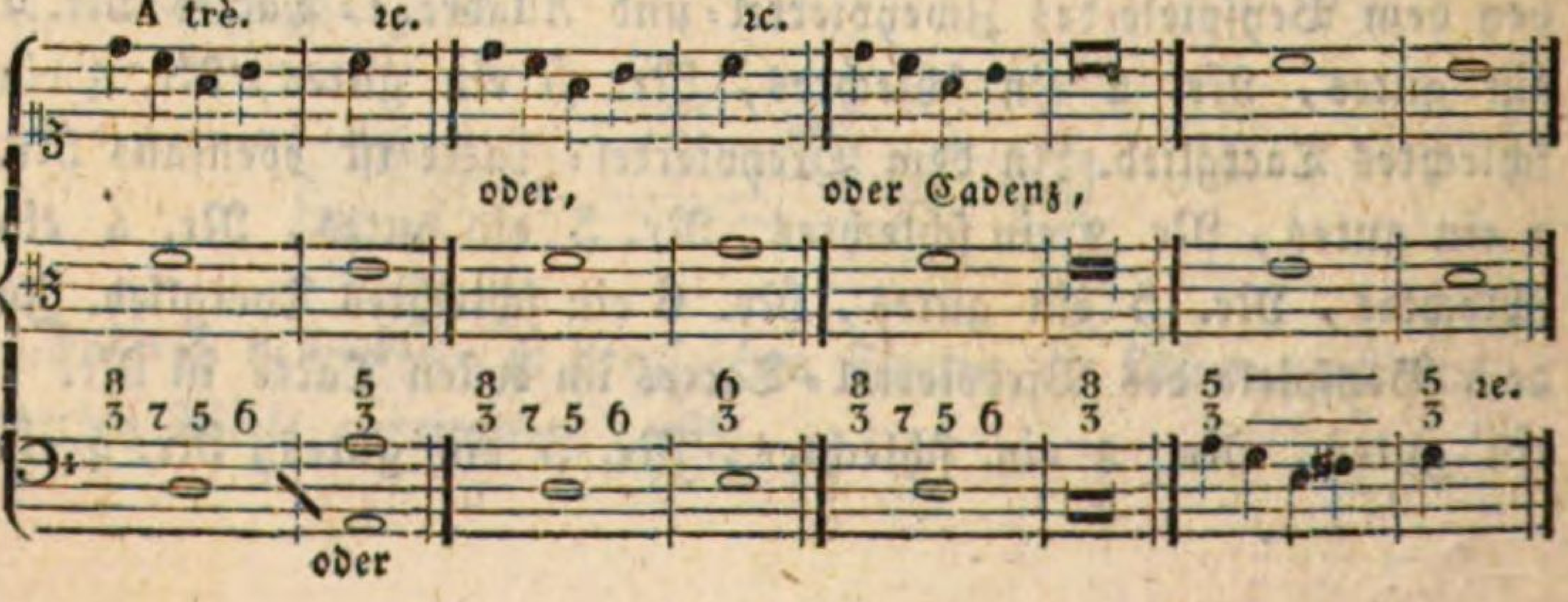
Hier in dem Zweyviertel-Tacte, gleich wie im folgenden Allabreve- Dreyviertel- und Vierviertel-Tacte, sind alle Noten nur Tactglieder. Die erste Note ist bey allen Streichen das gute, die zweyte aber oder die durchgehende Note das schlechte Tactglied. Also ist bey dem Beyspiele des Zweyviertel- und Allabreve-Tactes Nr. 1 ein gutes, Nr. 2 ein schlechtes, Nr. 3 ein gutes, Nr. 4 ein schlechtes Tactglied. In dem Dreyviertel-Tacte ist ebenfalls Nr. 1 ein gutes, Nr. 2 ein schlechtes, Nr. 3 ein gutes, Nr. 4 ein schlechtes, Nr. 5 ein gutes, Nr. 6 ein schlechtes Tactglied. In dem Beyspiele des Vierviertel-Tactes im ersten Tacte ist Nr. 1 ein gutes, Nr. 2 ein schlechtes, Nr. 3 ein gutes, Nr. 4 ein

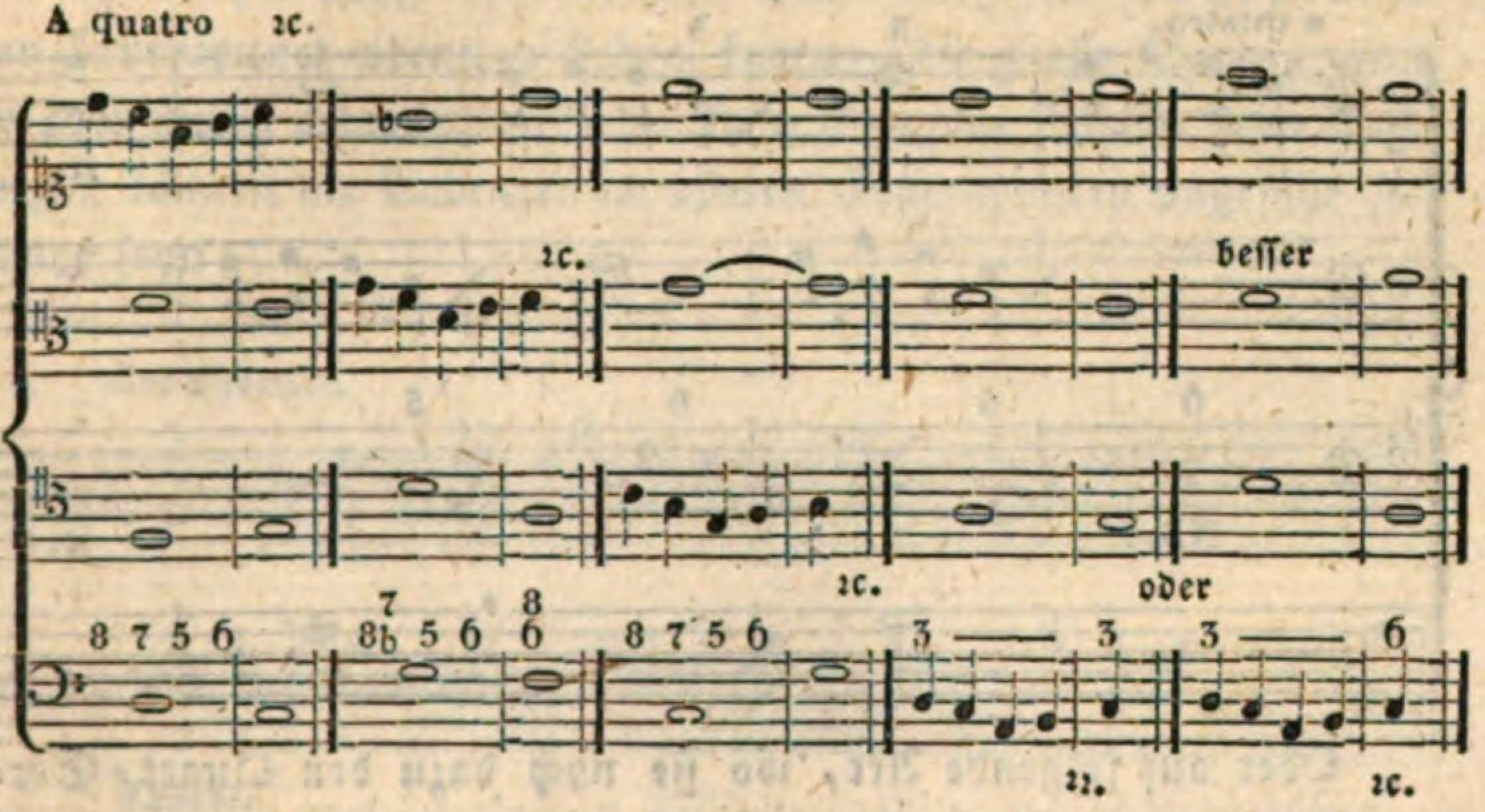
schlechtes, Nr. 5 ein gutes, Nr. 6 und 7 ein schlechtes, Nr. 8 ein gutes und Nr. 9 ein schlechtes Tactglied. Im zweyten Tacte darauf ist die erste Note, nähmlich Nr. 1 ein gutes und die zweyte Note Nr. 2 ein schlechtes Tactglied.

Kurz, eine solche Note, welche einen ganzen Streich gilt, ist in allen Tacten ein Tacttheil; die aber nur einen halben, drittel, viertel Streich oder noch weniger gilt, ist nur ein Tactglied.

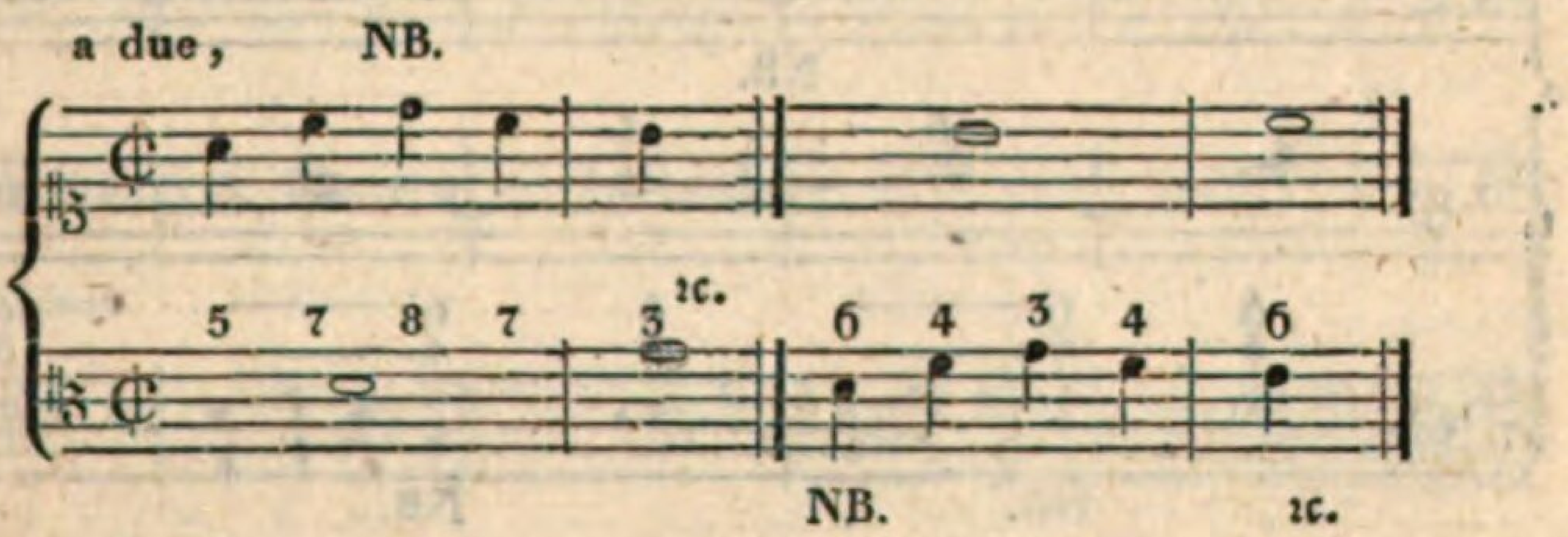
Da wir in der vorhabenden Gattung des Contrapunctes uns des Allabreve-Tactes bedienen werden, wo vier gleich geschwinde Noten über eine langsame gesetzt werden müssen, nähmlich hier vier Viertelnoten, so muß ich vorher auch melden, was der Capellmeister Fux durch seine zwey Wechselnoten sagen will. Wenn er von der kleinen oder großen Septime in der zweyten Note des Niederstreiches herab in die reine Quinte springt, so ist es die obere; wenn er aber von der reinen oder übermäßigen Quarte (welches letztere selten geschehen soll) in die kleine oder große Sexte herab springt, ist es die untere Wechselnote. Diese Septime oben und Quarte unten als zweyte Noten, von welchen beyden, als von einer Dissonanz, weggesprungen wird (ein Verfahren, das in der vorigen Gattung fehlerhaft war), ist jetzt in vier Noten auf folgende Art im zwey-, drey- und vierstimmigen Satze erlaubt; z. B.

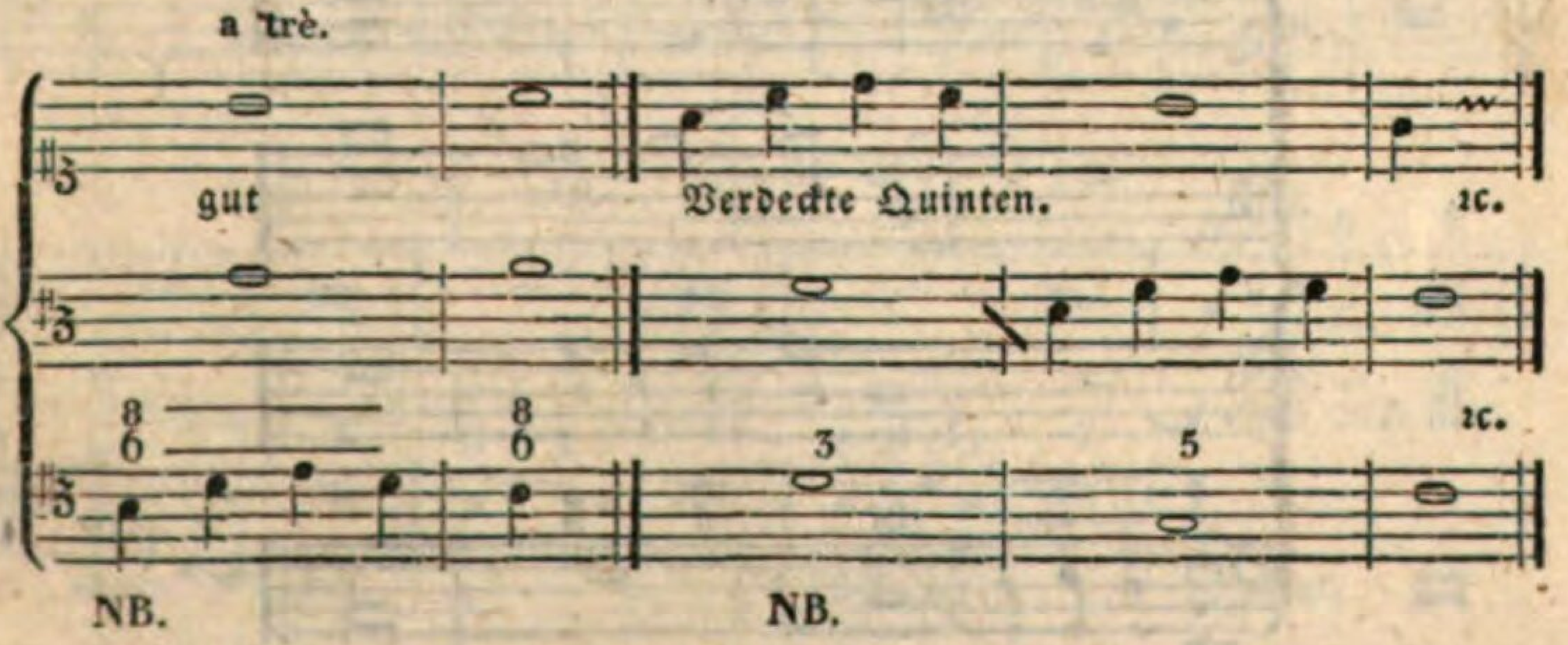


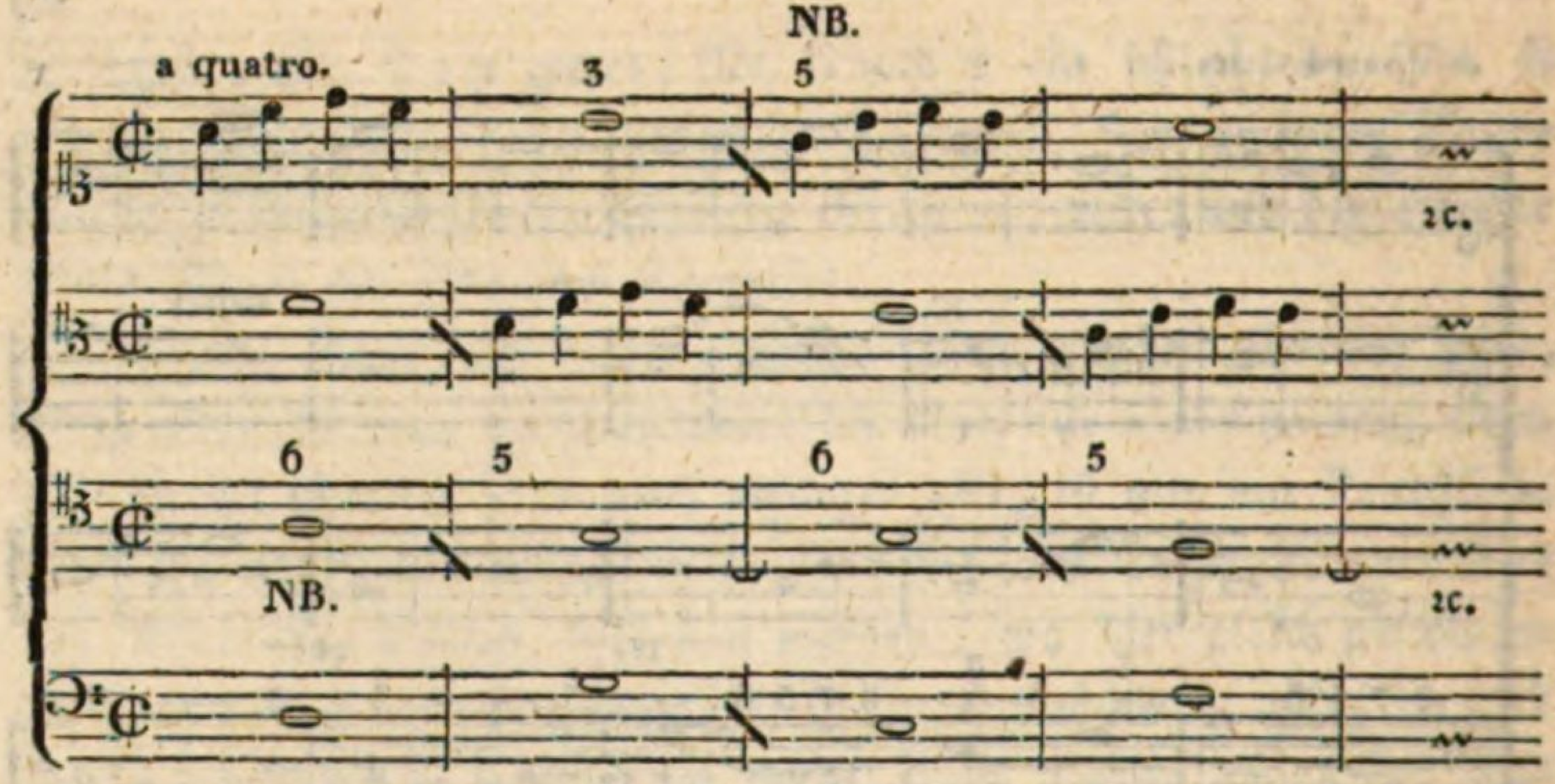




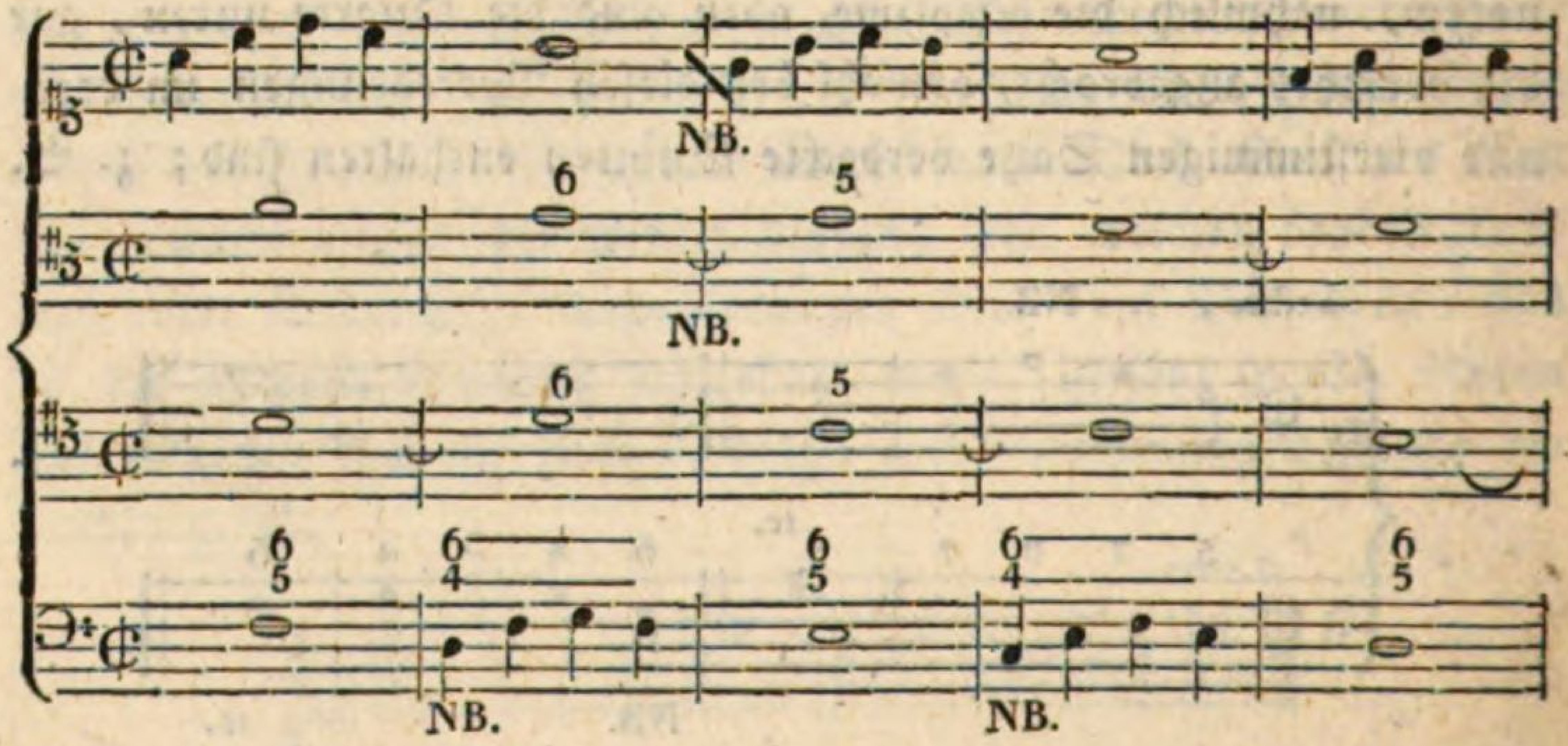
Man findet bey andern guten Meistern diese zwey Wechselnoten, nähmlich die Septime oben und die Quarte unten, gar oft verkehrt angebracht, obwohl bey diesen Verkehrungen im drey- und vierstimmigen Satze verdeckte Quinten enthalten sind; z. B.

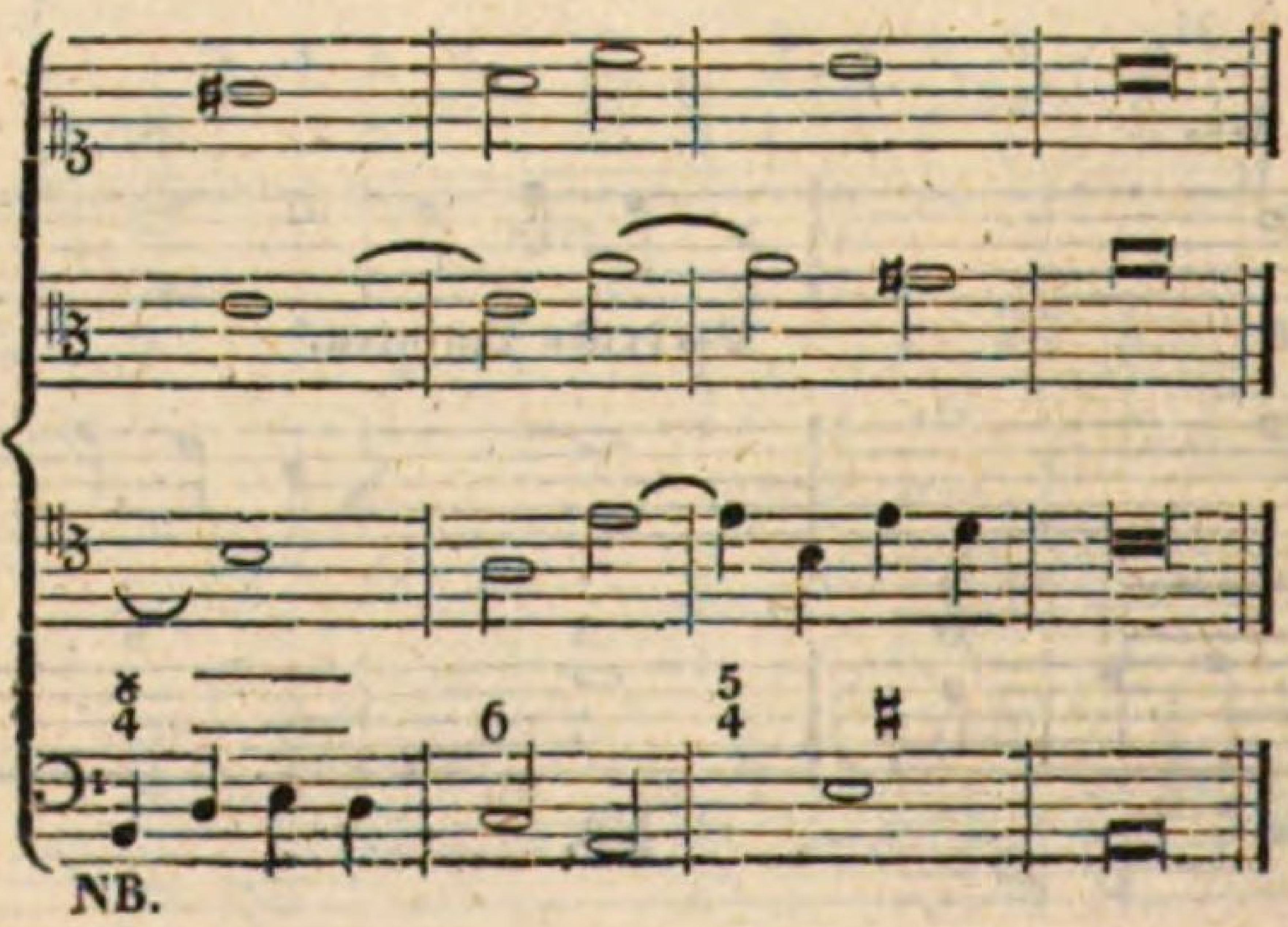




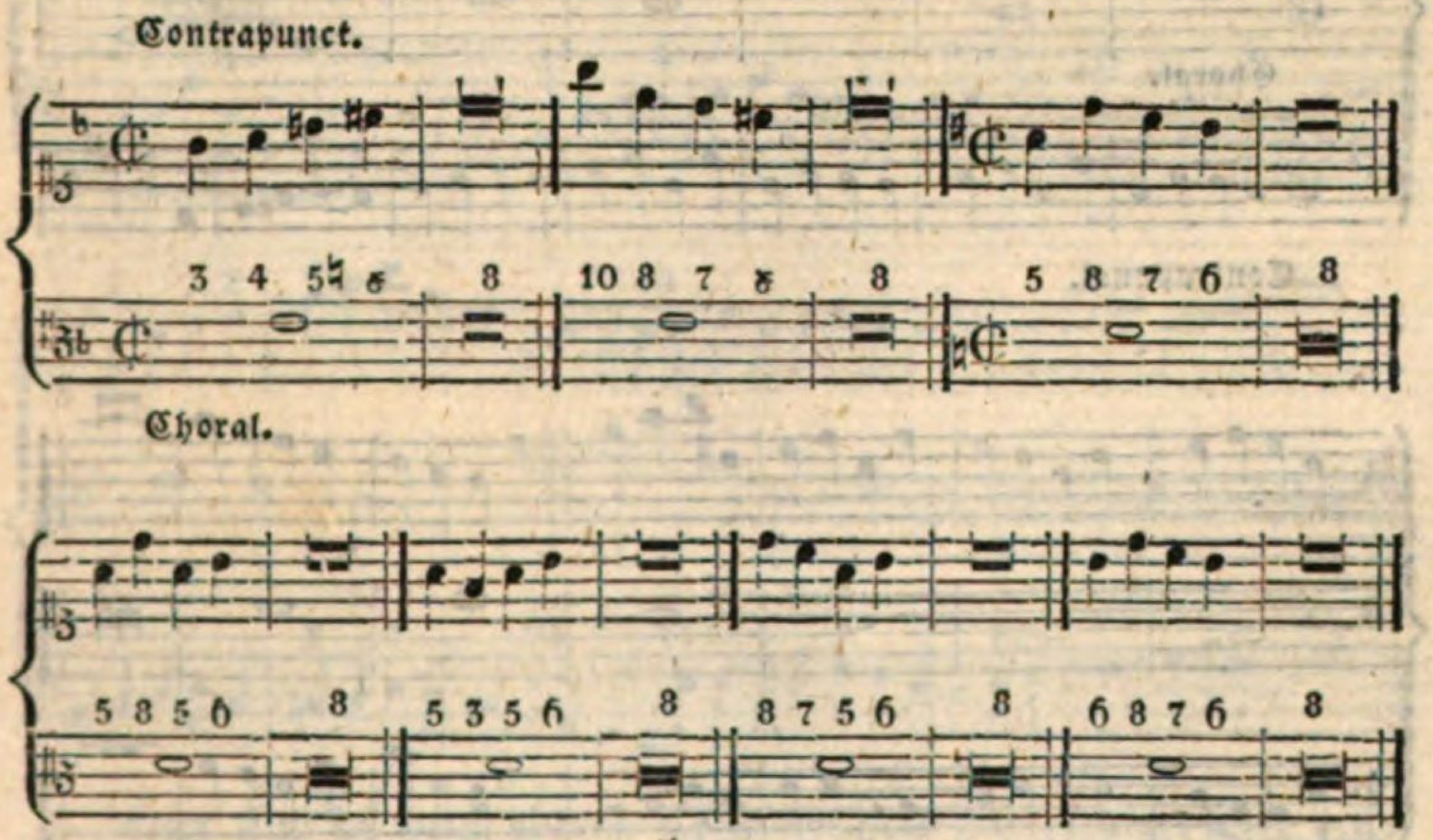


Oder auf folgende Art, wo sie noch dazu den Quart-Sexten-Accord, wie es nur der freye Satz erlaubt, ungebunden anbringen; z. B.

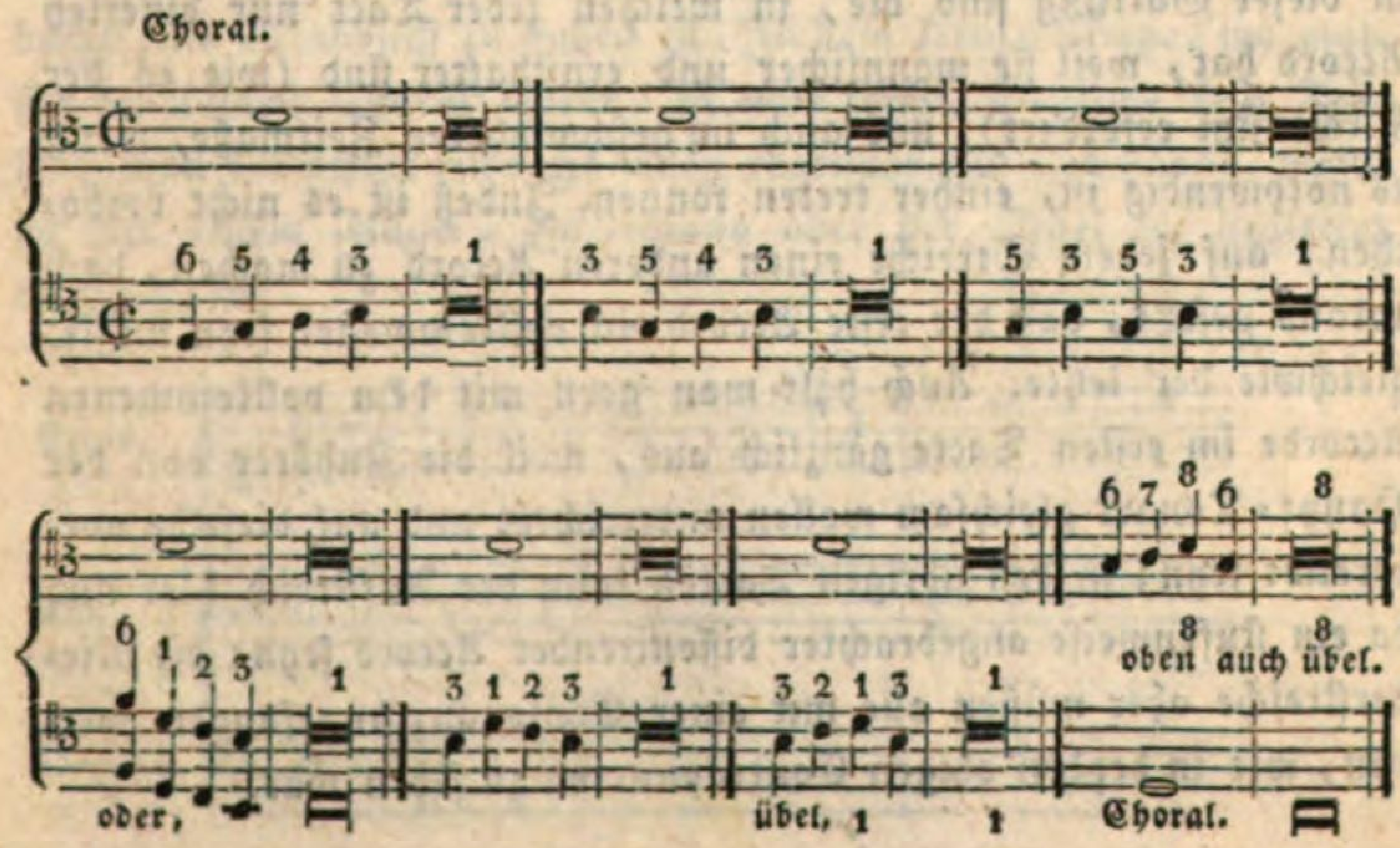




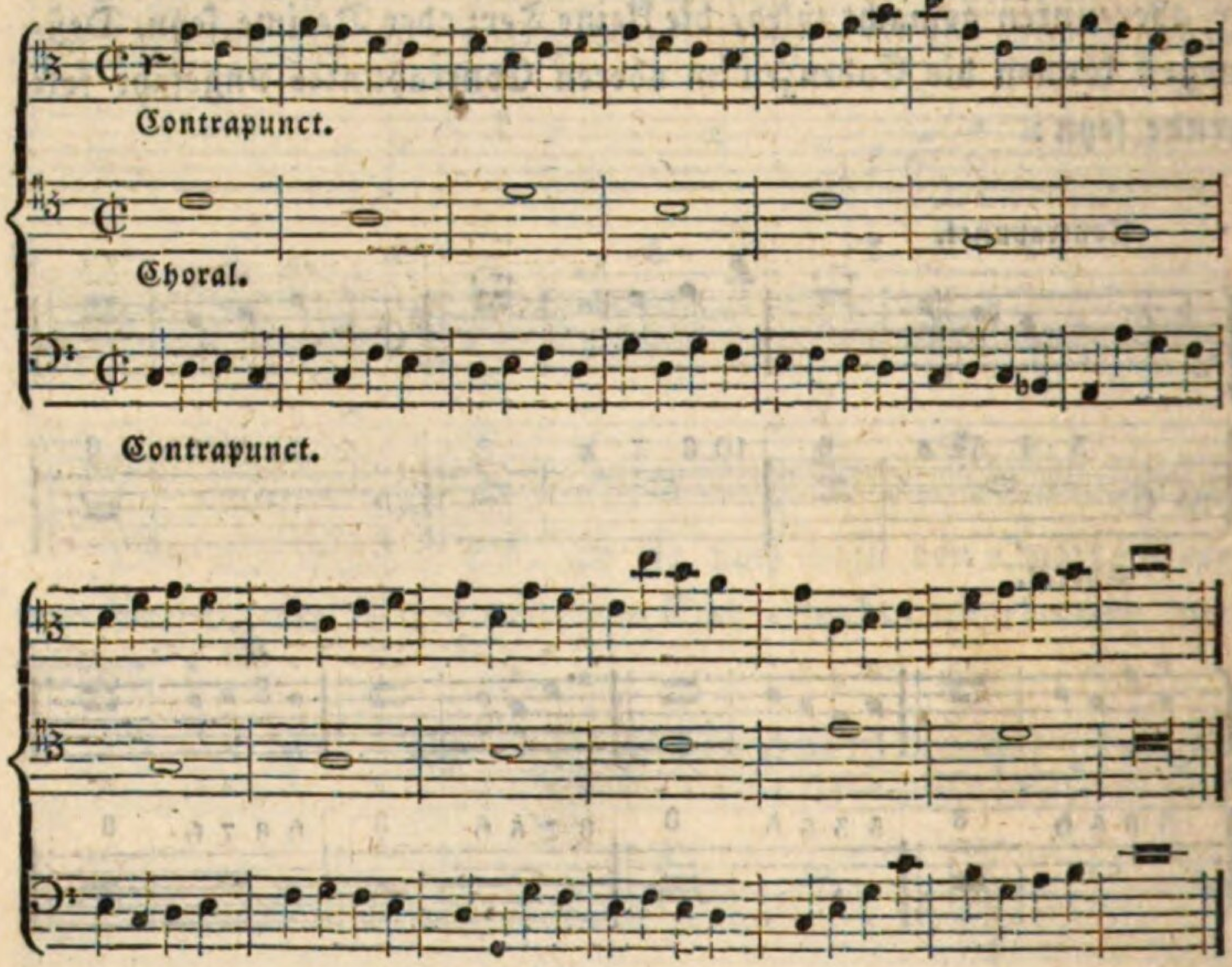
Die letzte Note im vorletzten Tacte muß hier wieder, wenn der Contrapunct oben zu stehen kommt, die große Sexte, wenn er aber unten gemacht wird, die kleine Terz oder Decime seyn. Deßwegen können die Cadenzen im oberen Contrapuncte ungefähr folgende seyn:



Im unteren Contrapuncte diese:

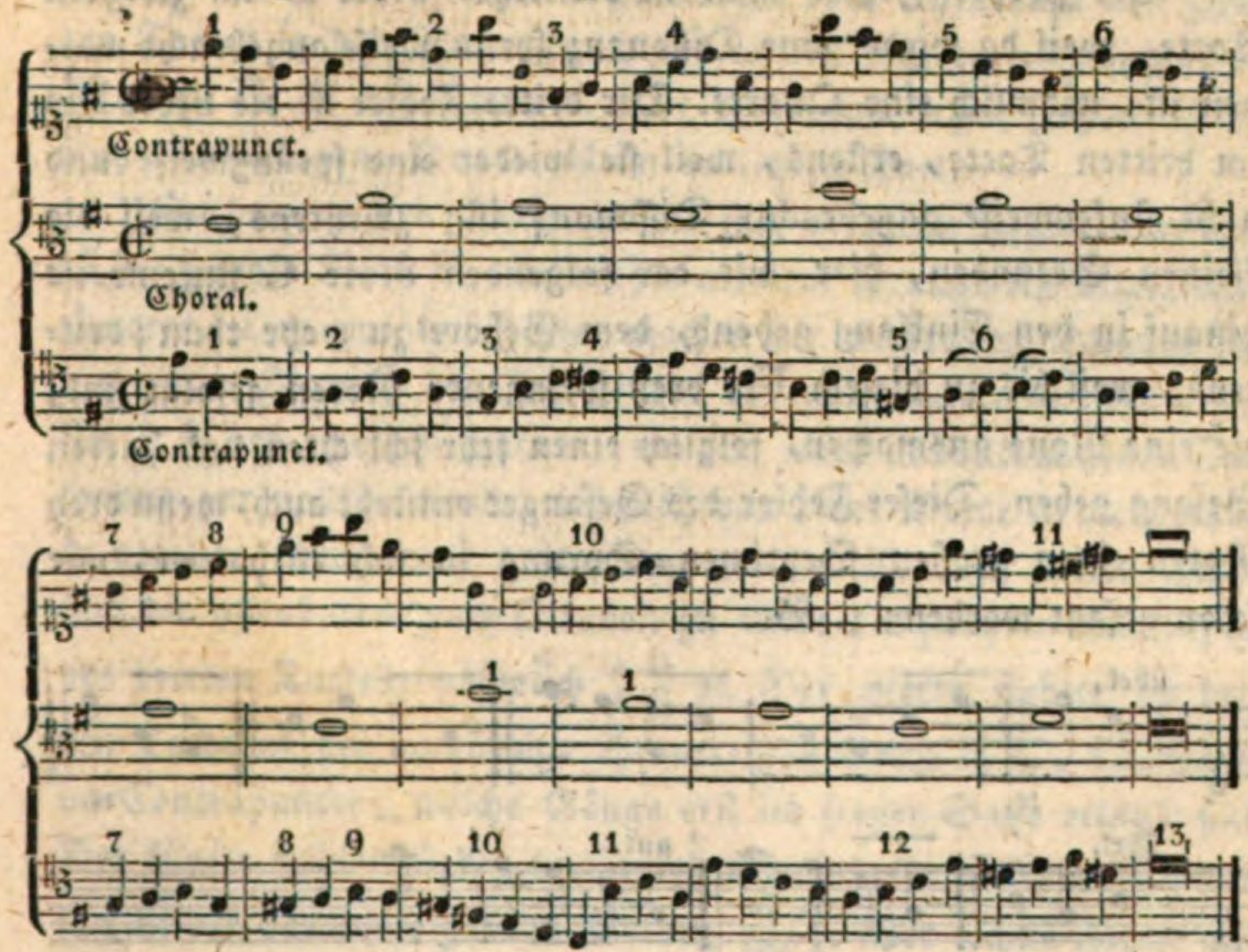


Erstes Beyspiel in C-dur.

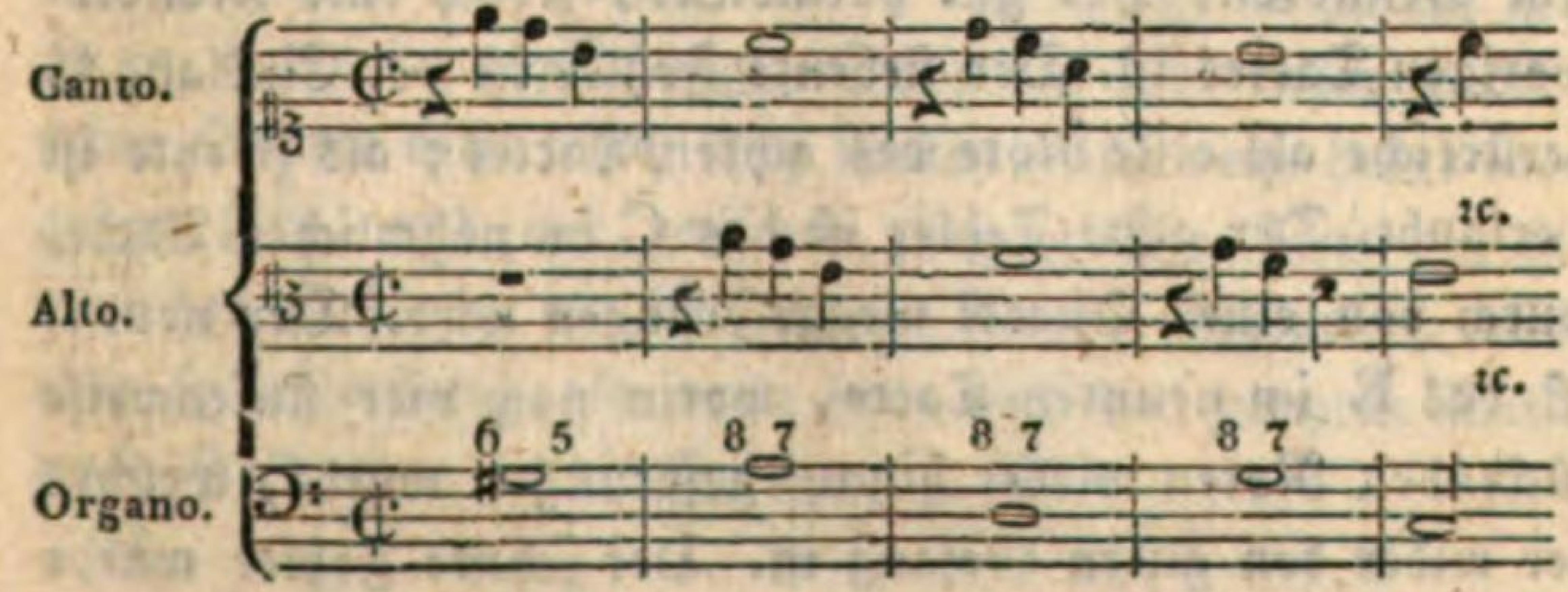


Die besten zwey-, drey- und mehrstimmigen Contrapuncte in dieser Gattung sind die, in welchen jeder Tact nur einerley Accord hat, weil sie männlicher und ernsthafter sind (wie es der Kirchenstyl erfordert), und auch im geschwinderen Zeitmaße, wenn es nothwendig ist, einher treten können. Indeß ist es nicht verbothen, auf jedem Streiche einen anderen Accord zu machen, doch voraus gesetzt, daß der erste Accord ein vollkommener seyn müsse, gleichwie der letzte. Auch hält man gern mit dem vollkommenen Accorde im ersten Tacte gänzlich aus, weil die Zuhörer von der Haupt-Tonart gleichsam wollen unterrichtet und auf dieselbe vorbereitet seyn; in den übrigen Tacten kann der Aufstreich hier und da ein stufenweise angebrachter dissonirender Accord seyn; die Niederstreiche aber müssen alle mit einer Consonanz angefangen werden, wie in beyden obigen Contrapuncten zu sehen war.

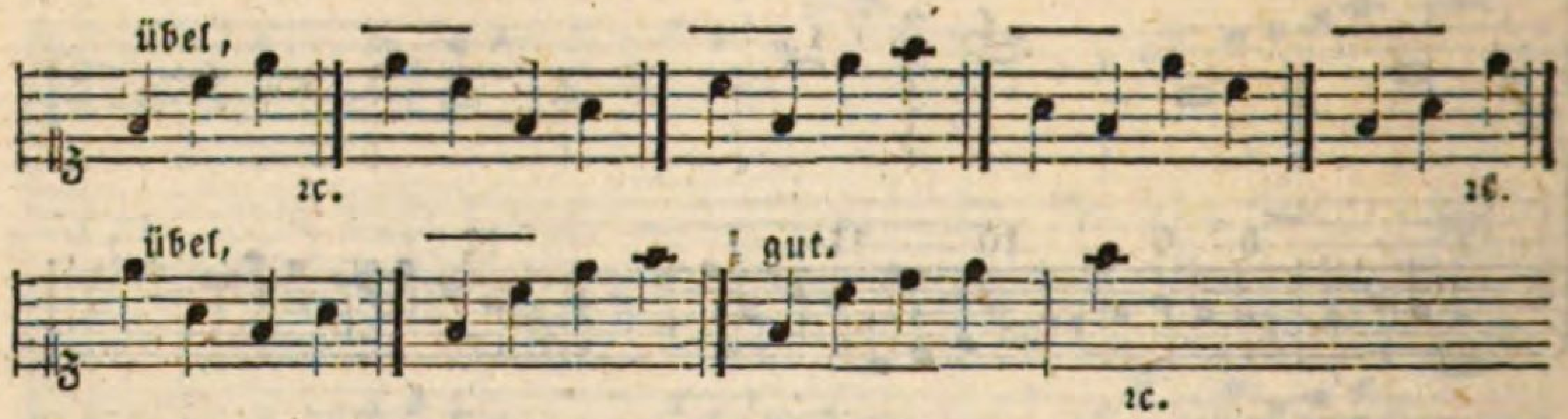
Zweytes Beyspiel in E-moll.



Hier sind in dem oberen Contrapuncte eilf Fehler. Der erste ist die zweyte Note D, weil von einer Dissonanz weg oder in eine hinein zu springen (die zwey Fuxischen Wechselnoten und deren Verkehrungen ausgenommen), im strengen Satze, in keinem Lehrbuche eine Erlaubniß zu finden ist. In dem freyen Satze, wo man sich an keinen Choral bindet, ist eine solche Septime kein Fehler; man betrachtet selbe als einen regelmäßigen Durchgang, wenn sie mit einem Flügel, Fortepiano oder der Orgel 2c. begleitet wird; z. B.



Der zweyte Fehler oben ist die letzte Note D im zweyten Tacte, weil da wieder eine Dissonanz sprungweise angebracht worden ist, nähmlich eine Quarte. Der dritte Fehler ist die Note Fis im dritten Tacte, erstens, weil sie wieder eine sprungweise und nicht stufenweise angebrachte Dissonanz ist; zweytens, weil die kleinen Secunden, hier mit der folgenden Note G stufenweise hinauf in den Einklang gehend, dem Gehöre zu wehe thun; drittens, weil bis zu diesem Fis drey springende Noten gefolgt sind, die eine None ausmachen, folglich einen sehr schlechten und harten Gesang geben. Dieser Fehler des Gesanges entsteht auch, wenn drey Noten einen großen Septimen-Sprung in sich enthalten, wie schon gesagt worden; z. B.

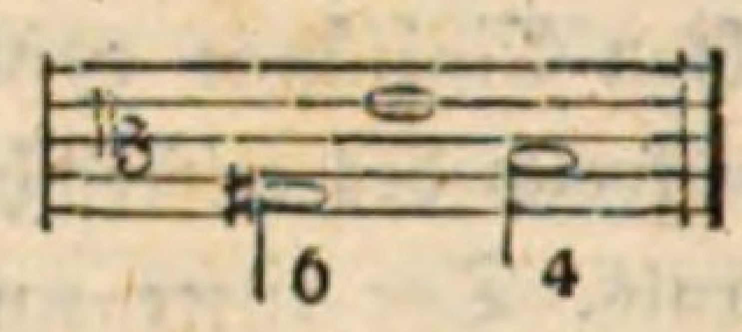


Der kleine Septimen-Sprung hingegen ist allezeit gut.

Der vierte Fehler ist die zweyte Note C im vierten Tacte, welche als verminderte Quinte sprungweise angebracht, und nicht gut aufgelöst ist, nähmlich nicht in's H herab, und auch durch die folgenden drey Noten D A G einen schlechten und matten Gesang macht. Der fünfte Fehler ist die erste Note D im sechsten Tacte, welche als eine Dissonanz im Niederstreiche (der allezeit eine Consonanz haben muß), wie in der vorigen Gattung, verbothen bleibt. Der sechste Fehler ist der ganze siebente Tact, der zwar durchaus mit seinem Grundtone Fis gut harmonirt, jedoch eine Monotonie des vorigen Tactes ist. Der siebente Fehler ist der Einklang G im Niederstreiche als erste Note des achten Tactes; als zweyte ist er schon erlaubt. Der achte Fehler ist das C im nähmlichen Tacte, weil dadurch von einer Quarte weggesprungen wird. Der neunte Fehler ist das E im neunten Tacte, worin nach vier stufenweise hinauf rückenden Noten wieder hinauf gesprungen wurde, welches ein Fehler wider den guten Gesang ist. Der zehnte Fehler wurde

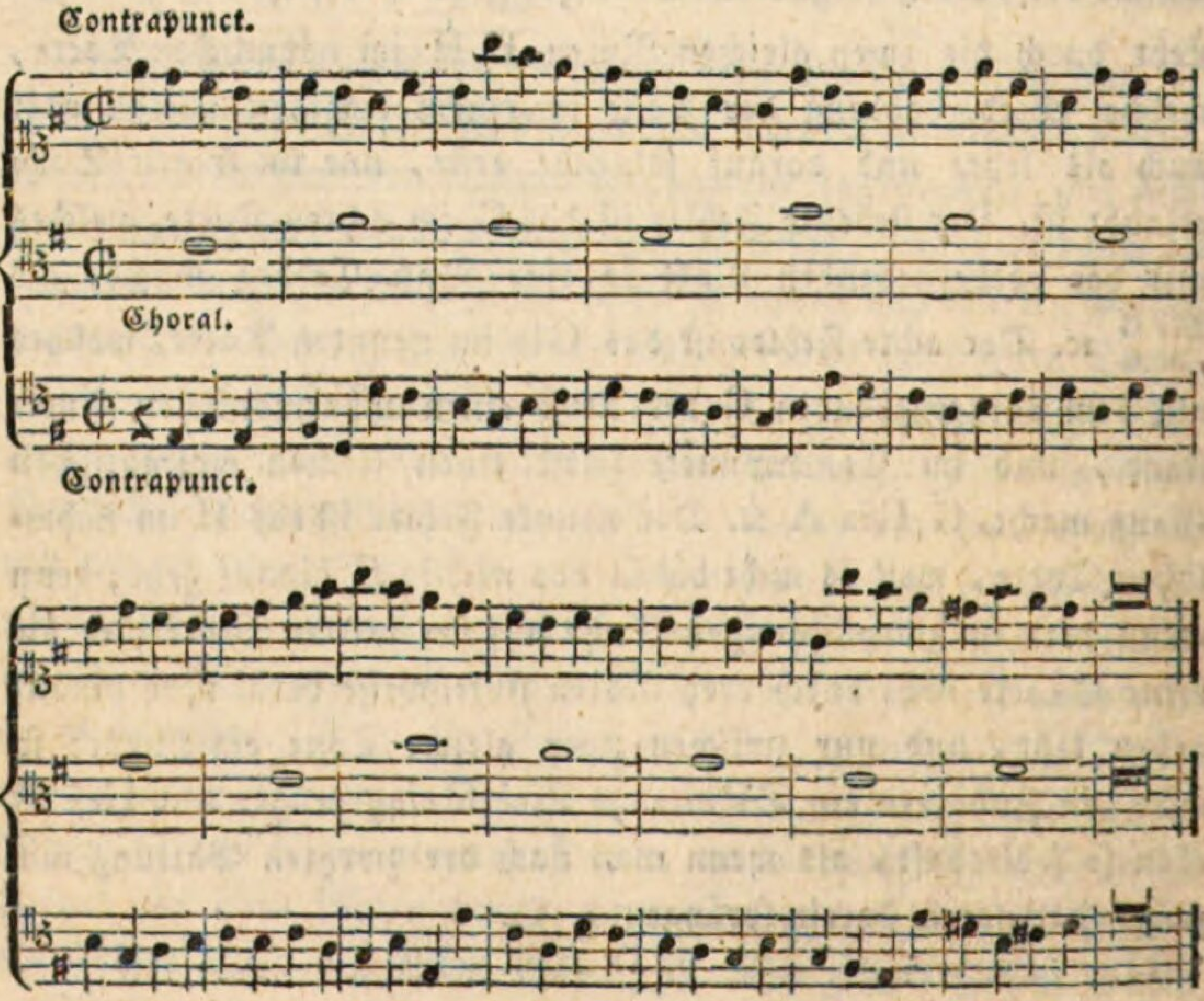
gemacht durch die verdeckten Einklänge vom Aufstreiche des zehnten Tactes in den Niederstreich des eilften hinüber, nähmlich H G, A ꝛc. zu H, A des Chorals. Der eilfte und letzte Fehler ist die frey angeschlagene Quarte H im vorletzten Tacte.

In dem untern Contrapuncte sind dreyzehn Fehler. Der erste ist die zweyte Note H, abermahls als eine sprungweise angebrachte Quarte. Den zweyten Fehler machen die verdeckten Octaven von der letzten Note G des Aufstreiches im ersten Tacte mit der ersten Note A des zweyten Tactes, wo von einer unvollkommenen Consonanz zur vollkommenen, nähmlich von einer Sexte in die Octave, in gerader Bewegung geschritten worden ist. Der dritte Fehler sind die offenbaren zwey Octaven zu Ende des zweyten und Anfang des dritten Tactes, nähmlich $\frac{A}{A}\frac{G}{G}$ ꝛc. Der vierte Fehler im dritten Tacte ist der unnöthige chromatische Gang H C, Cis D ꝛc. im Contrapuncte, welche Gänge erst im freyen Satze erlaubt sind. Der fünfte Fehler ist der unnöthige verminderte Quinten-Sprung sammt der darauf folgenden Cadenz $\frac{H}{Gis}\frac{A}{A}$. Der sechste Fehler entsteht durch die zwey gleichen Noten H H im nähmlichen Tacte, welche Wiederhohlung der Töne in einem einzigen Tacte, oder auch als letzte und darauf folgende erste, nur im freyen Satze erlaubt ist. Der siebente Fehler ist das G im achten Tacte, welches mit der vorhergehenden Note D eine Baß-Cadenz macht, als $\frac{Fis}{D}\frac{G}{G}$ ꝛc. Der achte Fehler ist das Gis im neunten Tacte, welches mit dem vorhergehenden G des Altes einen unharmonischen Querstand, und im Contrapuncte selbst einen kleinen chromatischen Gang macht, G Gis A ꝛc. Der neunte Fehler ist das H im nähmlichen Tacte, weil es nicht bis in das nächste C hinauf geht; denn wenn man im zweystimmigen Satze auf der dritten Note hier die reine Quarte nicht durch drey Noten stufenweise herab oder hinauf gehen läßt, und nur zwischen zwey gleiche Töne einschließt: so wird den Zuhörern ein Dissonanz-Accord eingeprägt, und dieß ist eben so fehlerhaft, als wenn man nach der zweyten Gattung mit zwey Halbnoten darein spränge; z. B.



Der zehnte Fehler ist der übermäßige Secunden=Sprung herab, nähmlich Gis F, im zehnten Tacte; denn dieser Sprung ist im freyen Satze gar selten singbar und erlaubt. Der eilfte Fehler ist der große Septimen=Sprung im eilften Tacte. Der zwölfte Fehler sind die verdeckten Quinten, nähmlich von der Sexte in die Quinte in gerader Bewegung $\frac{G\ E}{H\ A}$ rc., von der letzten Note des zwölften in die erste des dreyzehnten Tactes hinüber. Der dreyzehnte Fehler sind die zwey Einklänge, zwischen welchen nur ein Terz=Sprung steht, vom vorletzten in den letzten Tact hinüber, als $\frac{\text{Fis} - \text{E}}{\text{Fis Dis E}}$.

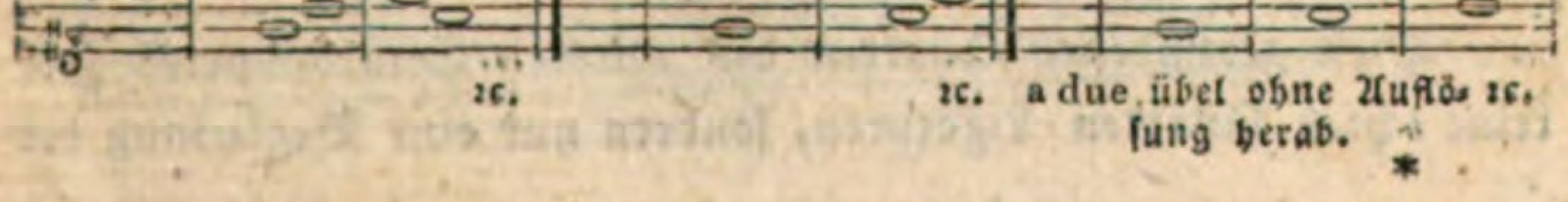
Hier folgt nun die Verbesserung beyder Contrapuncte.



§. 11.

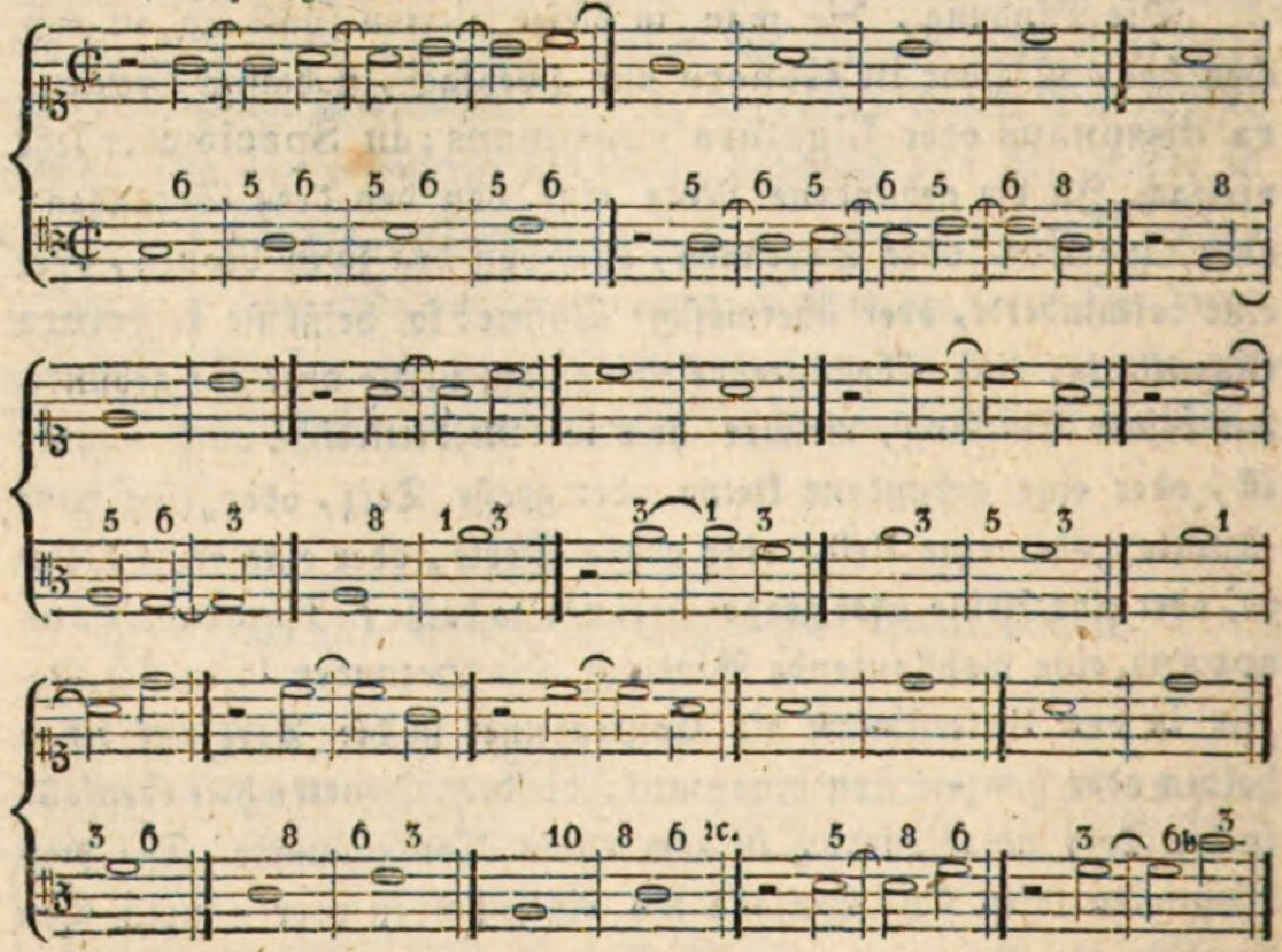
Von der vierten Gattung des zweystimmigen strengen Satzes.

Die Bindung, die man in dieser vierten Gattung zu machen hat, ist zwar in Genere nur zweyfach, nähmlich Ligatura dissonans oder Ligatura consonans; in Specie aber sehr vielfach. Ist die gebundene Note eine von den drey Secunden, oder Quarten, oder Septimen, oder von den zwey Nonen, oder eine verminderte, oder übermäßige Quinte: so heißt sie Ligatura dissonans; eine übellautende Bindung; ist sie aber ein gebundener reiner Einklang, welcher hier im Niederstreiche auch erlaubt ist, oder eine gebundene kleine oder große Terz, oder eine reine Quinte, oder eine kleine oder große Sexte, oder eine reine Octave, oder eine kleine oder große Decime: so heißt sie Ligatura consonans, eine wohllautende Bindung. Die Secunden lösen sich allezeit in der Unterstimme als Contrapunct in die Terz um einen halben oder ganzen Ton hinab auf, die drey Quarten hier ebenfalls in die Terz hinab, jedoch in dem obern Contrapuncte. Die drey Septimen lösen sich ebenfalls um einen halben oder ganzen Ton herab in die kleine oder große Sexte in dem obern Contrapunct auf, die zwey Nonen auch herab, als Ligaturen der Oberstimme, in die Octave. Die reine Quarte und der Tritonus, wenn sie in der Unterstimme gebunden werden, müssen auch hinab in den nächsten Ton, nähmlich in die Quinte, aufgelöset werden. Es ist zwar bekannte Sache, daß sich die verminderte Quinte in allen Sätzen gern herab in die Terz auflöst: doch kann es hier nicht sogleich seyn, besonders in der Oberstimme; man muß, wenn sie dort gebunden wird, noch vorher die kleine Terz oder kleine Sexte im Aufstreiche nachschlagen; z. B.

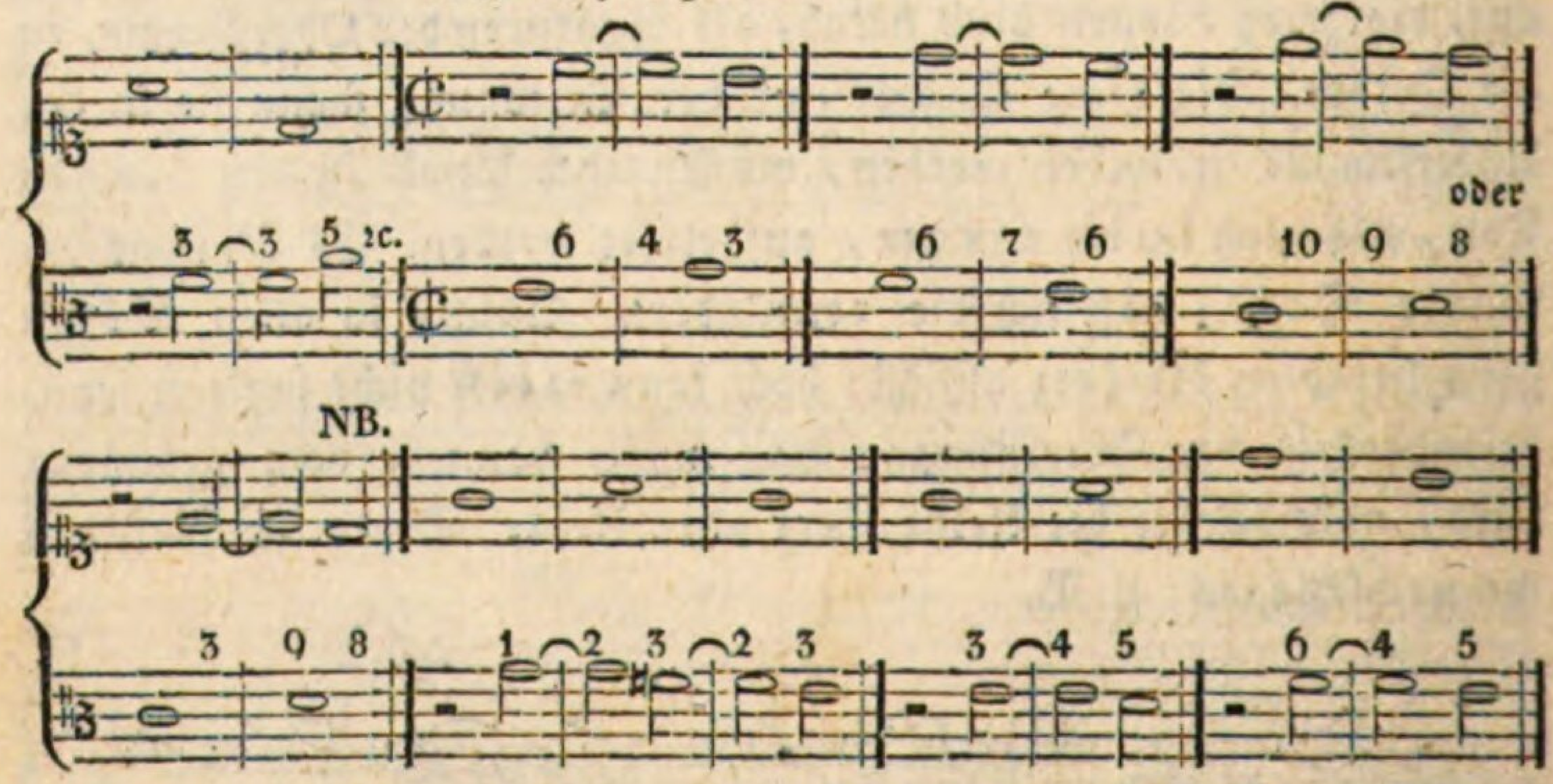


Die Consonanz-Ligaturen können bey ihrer Auflösung in eine andere Consonanz springen oder stufenweise gehen, welches letztere nur bey der reinen Quinte und den zwey erlaubten Sexten zutreffen kann; z. B.

Consonanz-Ligaturen:

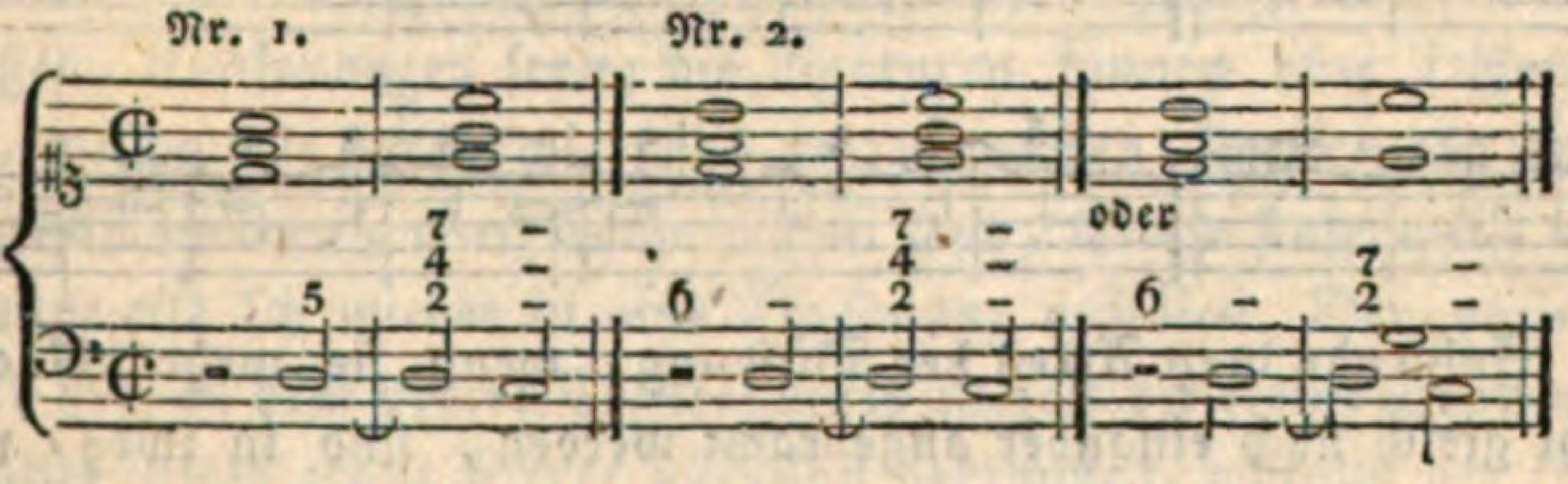


Dissonanz-Ligaturen.



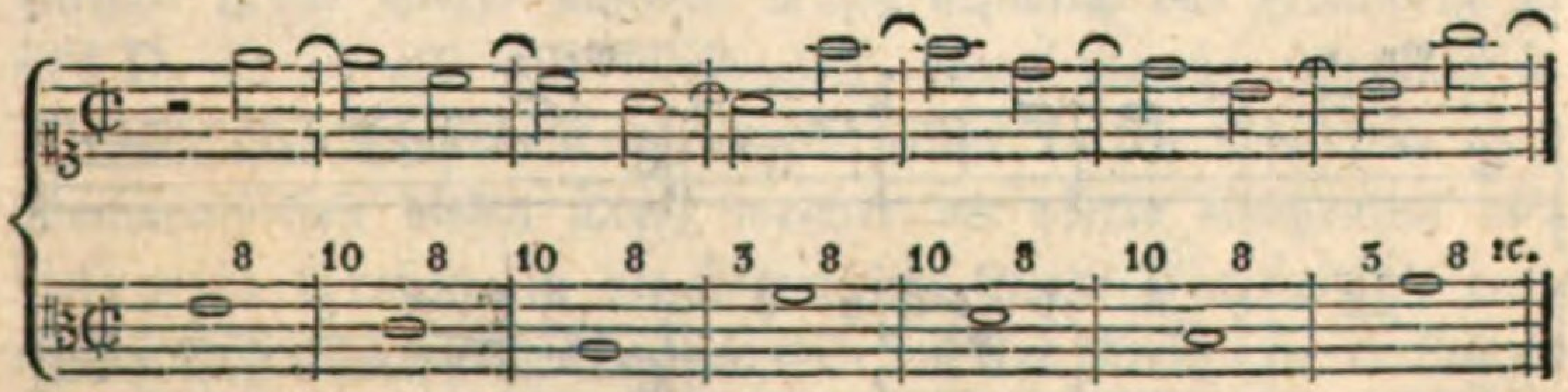
Diese gebundenen Quarten des unteren Contrapunctes sind keine echten Quarten-Ligaturen, sondern nur eine Begleitung der

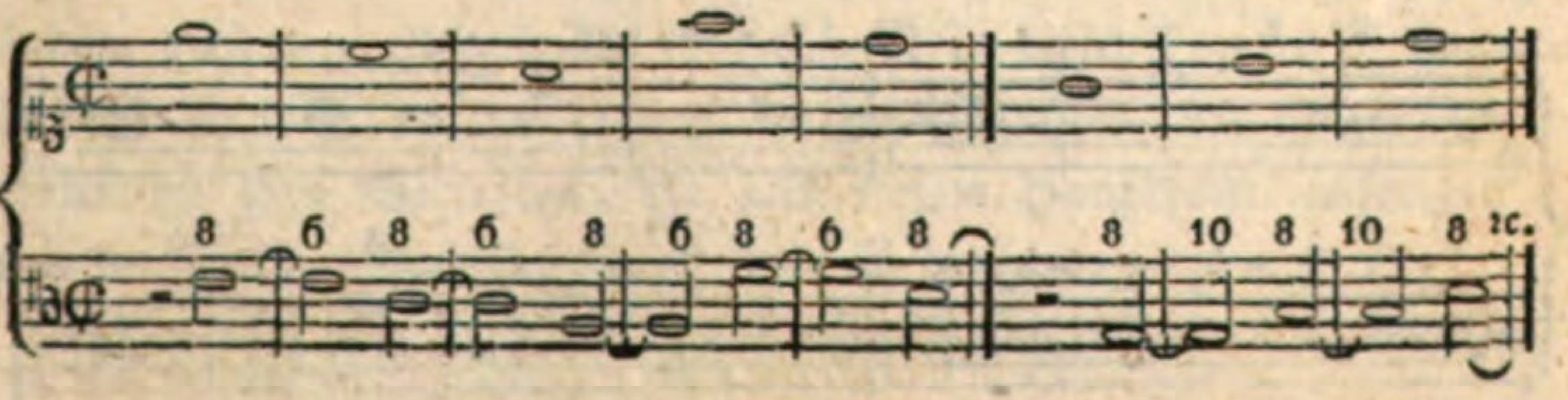
Secunden=Ligatur, welche in drey= und mehrstimmigen Sätzen noch dazu genommen werden muß. So ist auch des Capellmeisters Fux Beyspiel über die None in der Unterstimme angebracht, in dessen lateinischem Lehrbuche auf der 72. Seite keine echte None, sondern nur eine um eine Octave erhöhte Secunde, welches die Auflösung in die erhöhte Terz oder sogenannte Decime klar beweist. Daß derselbe auf der nähmlichen Seite die Septime unten in die Octave aufzulösen verbiethet, ist zwar zum zweystimmigen Satze ein sehr billiges Verboth; daß sie aber andere berühmte Componisten als einen Vorhalt des vollkommenen Accordes in vollstimmigen Sätzen vielmahls schon angebracht haben, ist gar nichts Unbekanntes; z. B.

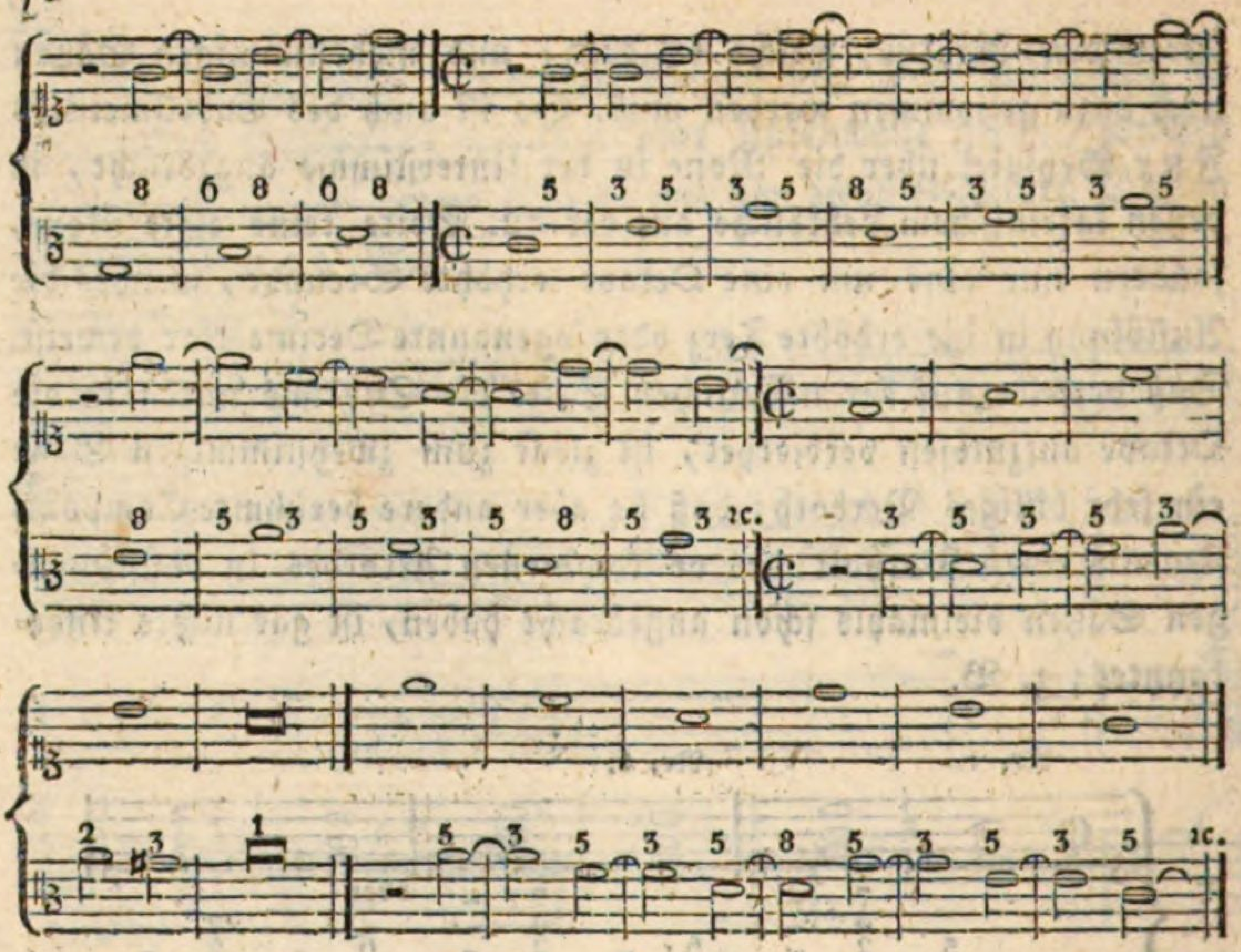


Dieß bey Nr. 2 ist besser.

Folgende Beyspiele sind ebenfalls gut, ob sie gleich octaven= und quintenmäßig zu seyn scheinen, besonders in drey= und vierstimmigen Sätzen.

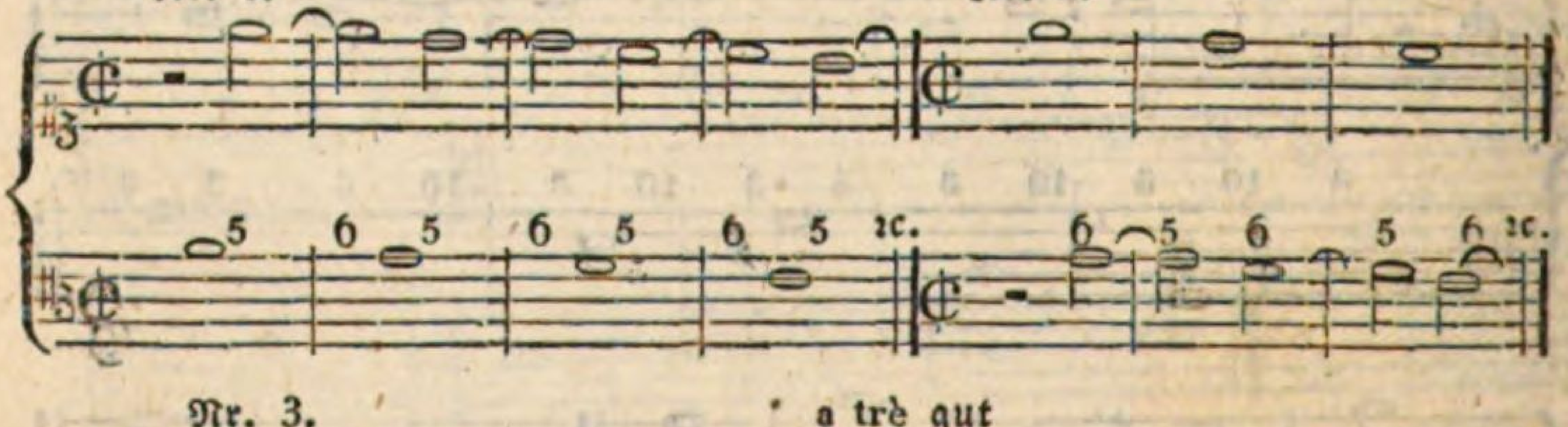




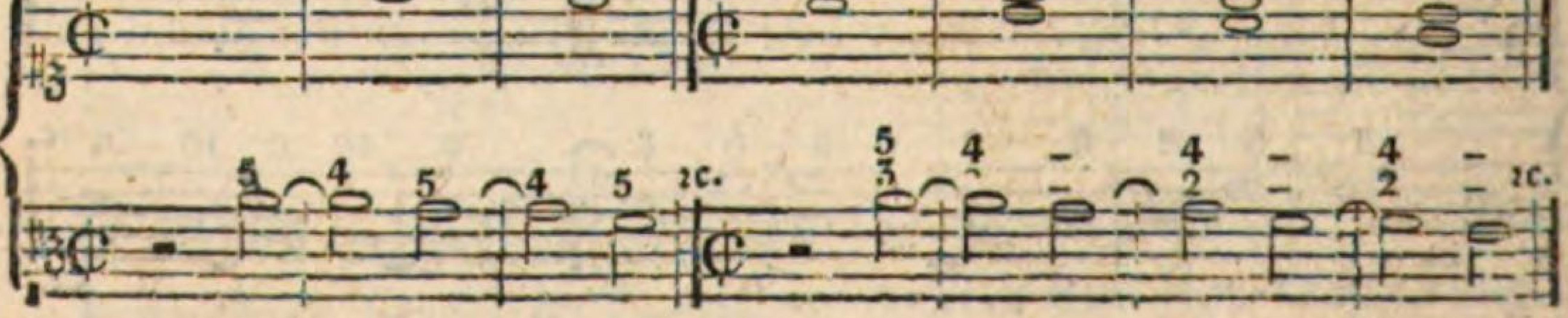


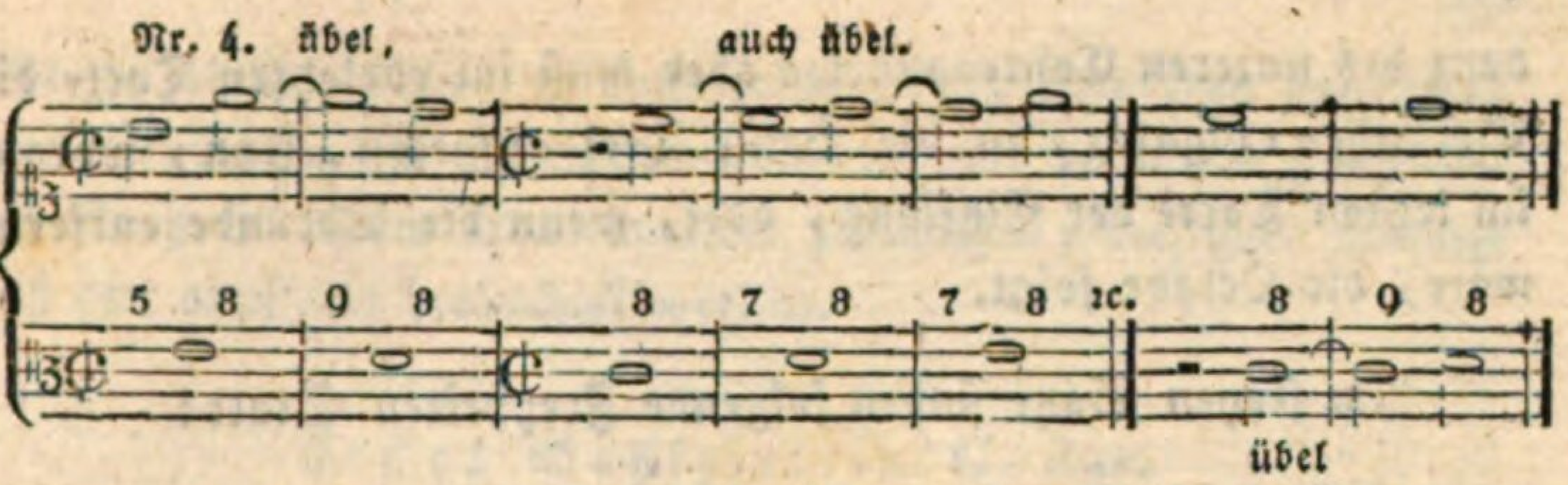
Folgende drey Arten der Bindung, wenn sie mehr als einmahl gleich nach einander angebracht werden, sind in zwey- und auch mehrstimmigen, sowohl strengen als freyen, Sätzen verbothen, weil sie zu quintenmäßig lauten. Die vierte Art aber, wo die gebundene None mit der Octave vorbereitet wird, ist auch ein einziges Mahl zu machen verbothen, weil es fast wie zwey offenbare Octaven klingt; z. B.

Nr. 1. Nr. 2.



Nr. 3. a trè gut





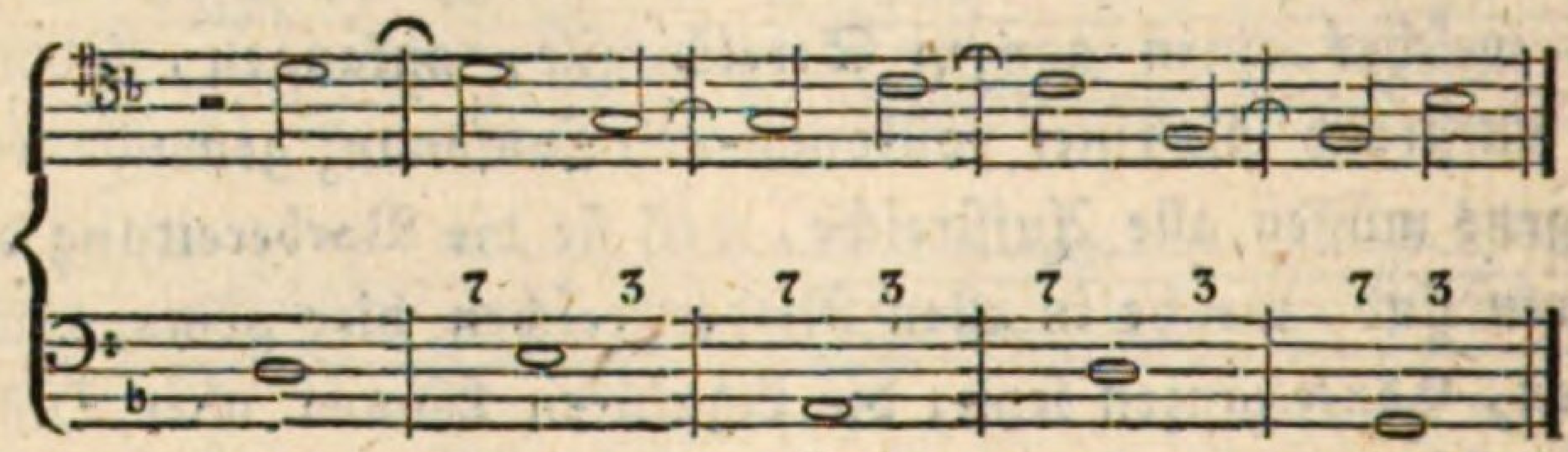
Der erste Tact muß hier, auch in drey- und mehrstimmigen Sätzen, in beyden Contrapuncten mit einer Pause oder einem Suspir, welches einen ganzen Streich gilt, anfangen, sodann der erste Aufstreich mit einer vollkommenen Consonanz gemacht werden. Übrigens müssen alle Aufstreiche, weil sie die Vorbereitung der Ligaturen sind, welche in allen Niederstreichen hier gemacht werden müssen, Consonanzen seyn; die Ligaturen können aber Dissonanzen, welche alle herab (wie schon gesagt worden) im strengen Satze aufgelöst werden, oder Consonanzen seyn, welche stufenweise oder sprungweise sich wieder in eine Consonanz auflösen. Der vorletzte Tact muß in dem oberen Contrapuncte allezeit die kleine Septimen-Ligatur in die große Sexte aufgelöst bekommen, worauf der letzte Tact in der Octave den Schluß macht. In der Phrygischen Tonart aber, welche Herr Fux gebraucht hat, und in welcher der Choral in den letzten zwey Tacten mit F E schließt, ist die große Septime natürlich und nothwendig, welche sich abermahls in die natürliche große Sexte auflösen muß, nähmlich das gebundene E in's D. Es ist also ein Mißbrauch, wenn mancher Organist in Vespern oder Choral-Ämtern mit seinen kurzen Versetten oder Zwischenspielen diesen Ton, welcher der vierte Kirchenton ist, diese große Septime in die übermäßige Sexte Dis auflöst, weil in den Choralen weder Dis noch ein anderes Kreuzchen enthalten ist, und weil er die Sänger dadurch in Unordnung bringen kann, indem dieselben allezeit nur das bloße D in dieser Tonart zu singen haben. Auch ist es ein Fehler oder Unwissenheit der Organisten, wenn sie ihre Versetten, die aus diesem Haupttone anfangen, mit der Quarte A statt der Quinte H beantworten.

So viel von der Cadenz des oberen Contrapunctes. Die Ca-

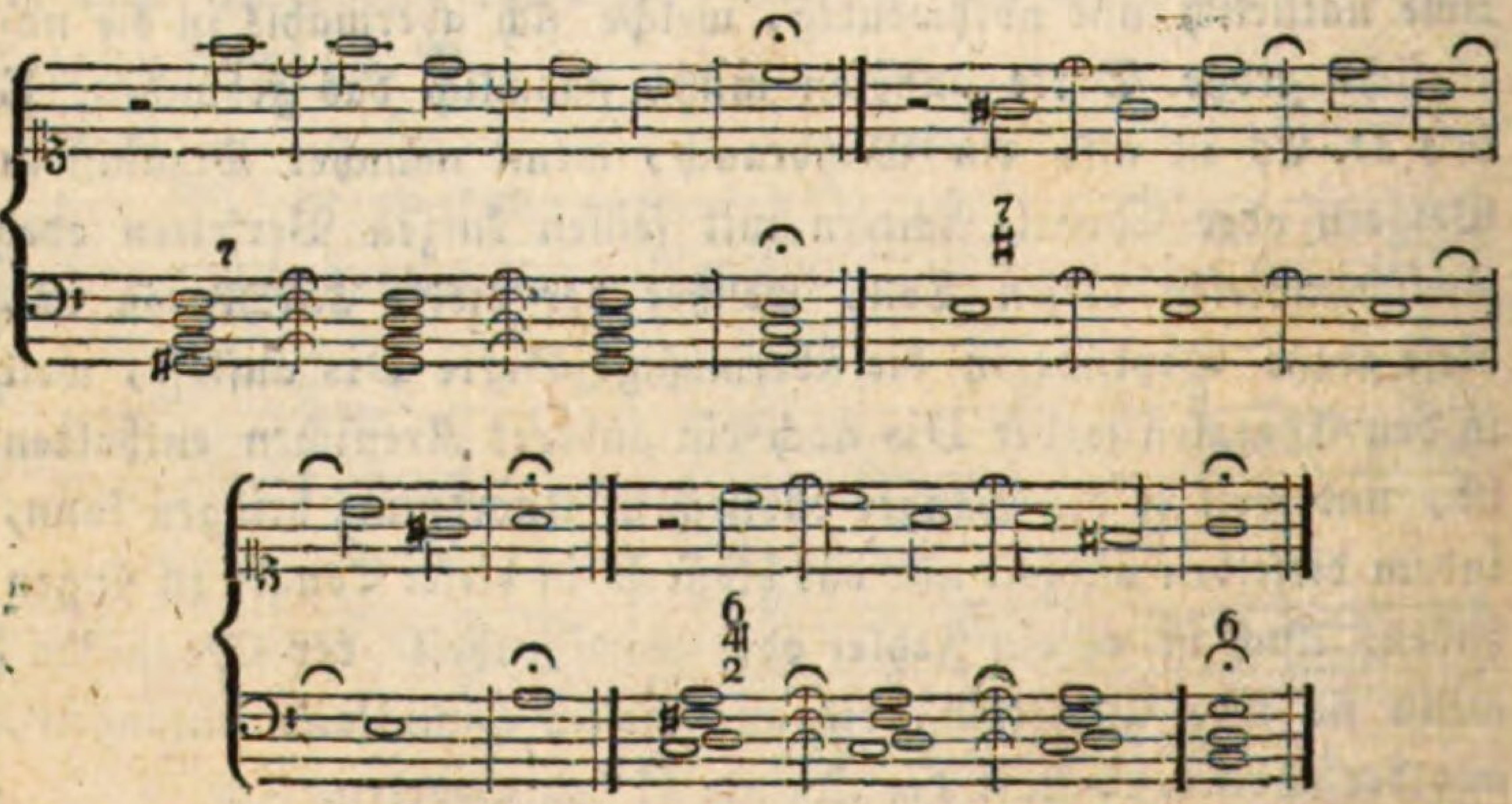
denz des unteren Contrapunctes aber muß im vorletzten Tacte die Secunden-Ligatur, in die kleine Terz aufgelöst, seyn, worauf im letzten Tacte der Einklang, oder, wenn die Secunde entfernt wäre, die Octave folgt.

Im freyen Satze finden folgende Freyheiten Statt:

a) Daß die Septime, Zierlichkeit halber, in die Terz herab oder hinauf springen darf; z. B.



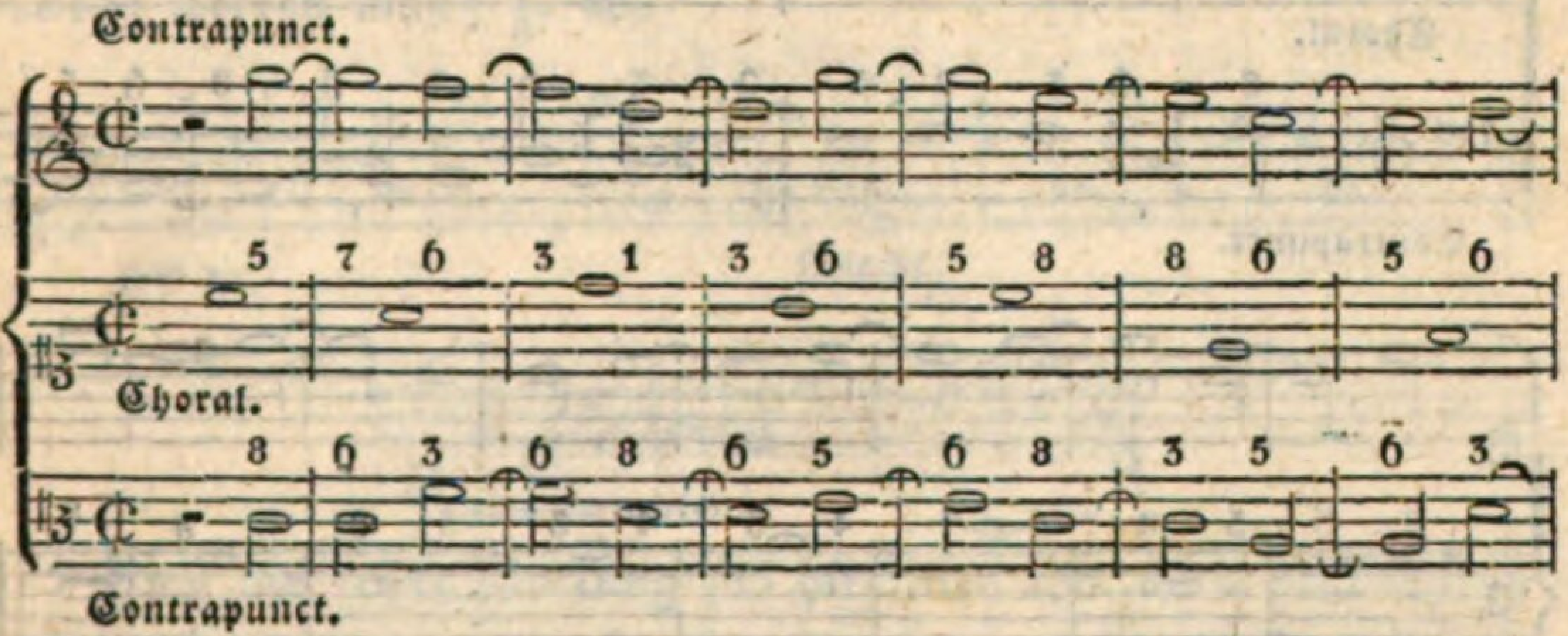
b) Daß von der verminderten Septime, welche ihren Sitz auf der siebenten Stufe der weichen Tonarten hat, und von der wesentlichen Septime, die in harten und weichen Scalen auf dem fünften Tone stehen kann, sowohl hinein als weg, und ebenfalls in die ihnen zugehörigen Intervalle — die Terz und verminderte Quinte — sammt ihren drey Verwechslungen — zu springen erlaubt sey; z. B.

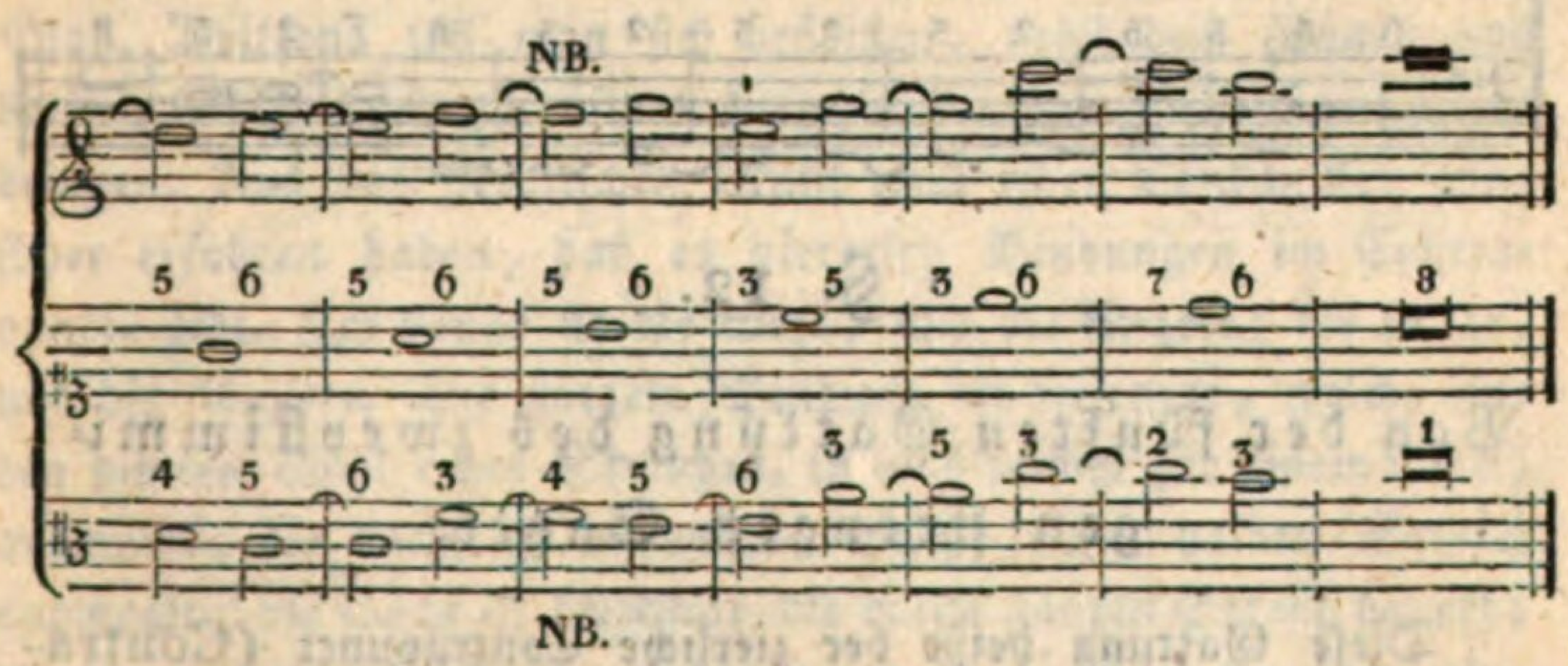


Endlich ist zu wissen, daß, wenn die beständigen Bindungen

nicht gut thun wollen, es auch erlaubt sey, eine frey angeschlagene Consonanz im Niederstreiche ein- oder höchstens zweymahl aus Noth in einem Contrapuncte zu machen; der gute Gesang muß hier ebenfalls beobachtet werden.

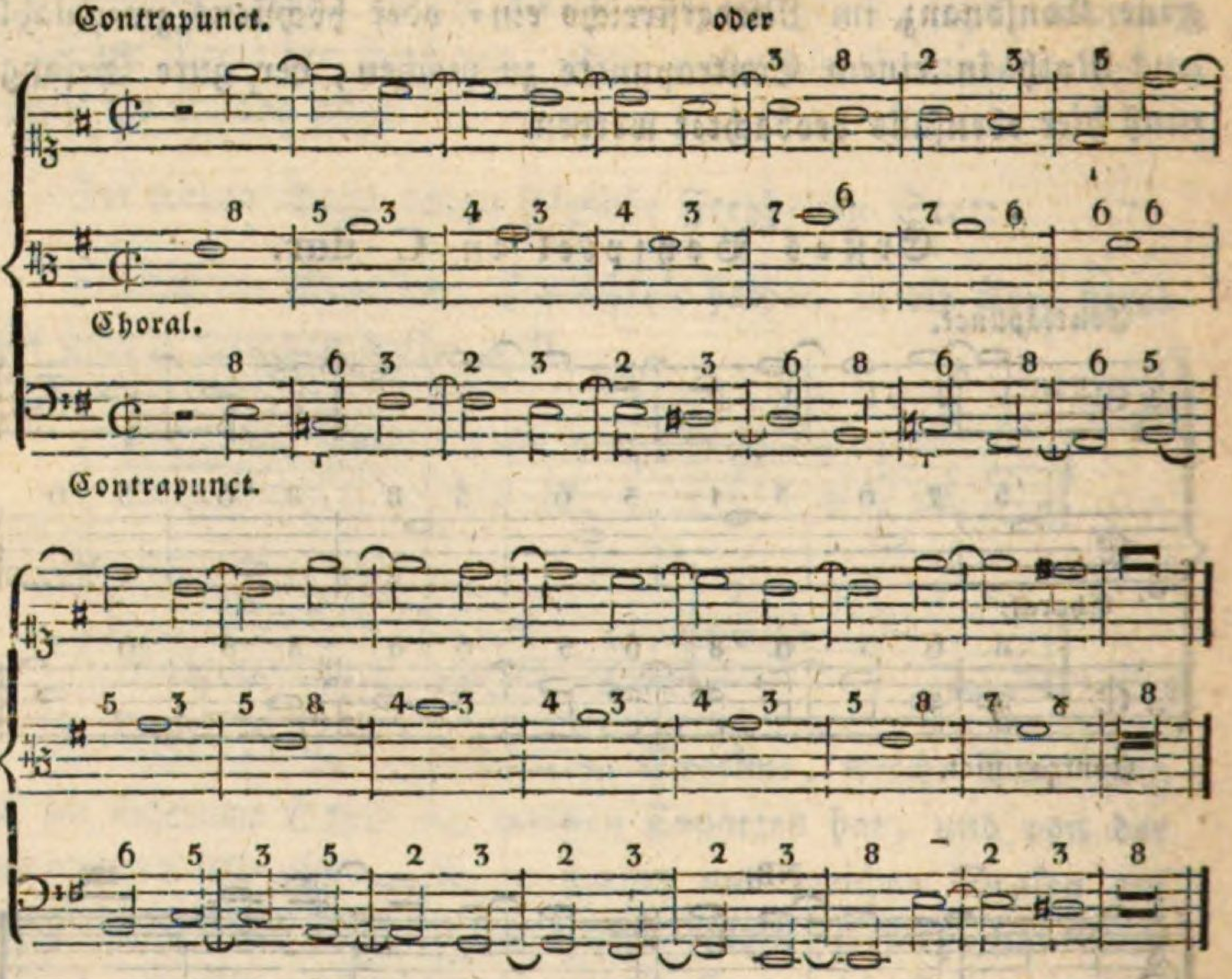
Erstes Beyspiel in C-dur.





Das erste NB. oben bedeutet, daß zwar die verminderte Quinte F hinauf, statt herab, aufgelöst worden sey; ob aber gleich das folgende G im schlechten Tacttheile nur als eine durchgehende Note anzusehen ist, so wird doch diese Quinte im folgenden Tacte herab bey E aufgelöst. Das zweyte NB. unten bey F zum H entschuldiget das sonst fehlerhafte Mi contra Fa, weil es im folgenden Tacte nicht in C-dur, sondern in A-moll führt. Außer diesem entschuldiget auch die Strenge und der Zwang dieser Gattung sehr vieles.

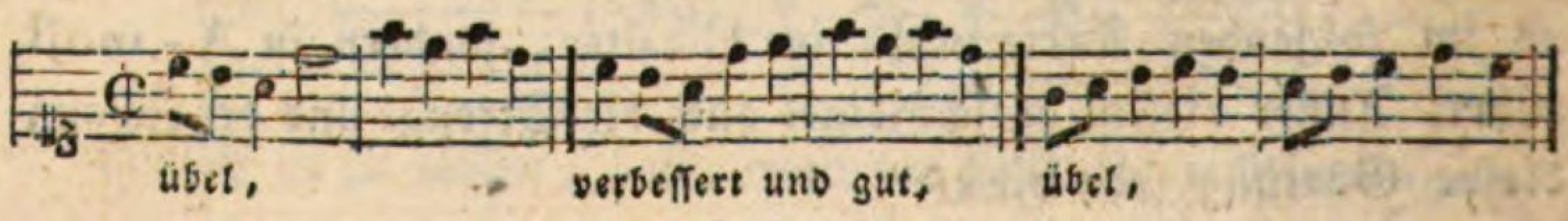
Zweytes Beyspiel in E-moll.

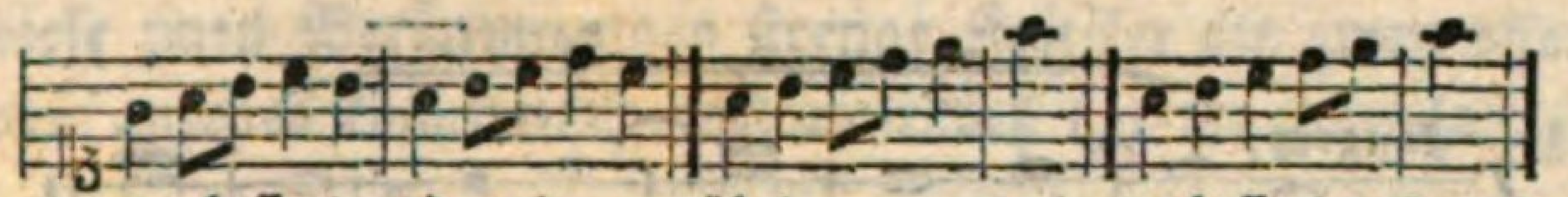


§. 12.

Von der fünften Gattung des zweystimmigen strengen Satzes.

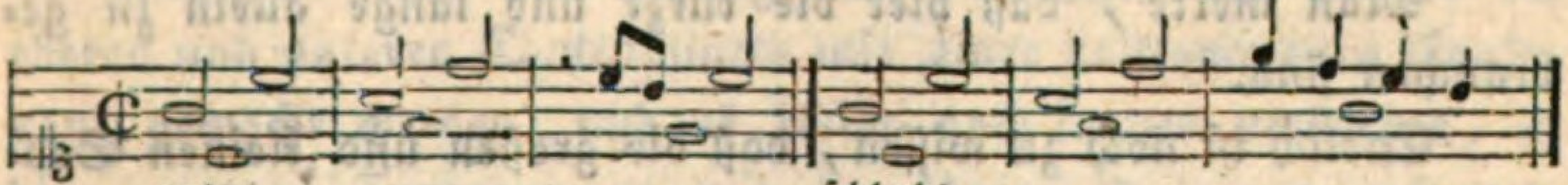
Diese Gattung heißt der zierliche Contrapunct (Contrapunctum floridum), weil es hier erlaubt ist, allerley Noten durch einander anzubringen. Hier ist nebst den Regeln der vorigen vier Gattungen noch zu beobachten: erstens, daß man in den Contrapuncten nicht vier geschwinde Noten auf einen Streich setzen darf, sondern nur hier und da ein Paar, doch nicht zu Anfange eines Streichs; z. B.



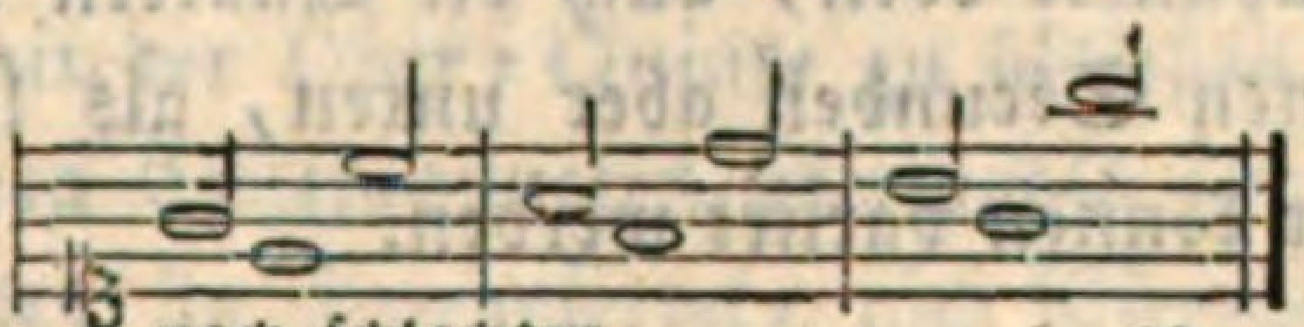


verbessert und gut, übel, ꝛc. verbessert und gut, ꝛc.

Zweytens soll man, um den matten und langweiligen Gesang zu vermeiden, die zweyte Gattung nicht länger als durch vier Streiche anbringen, wobey der vierte schon mit dem fünften gebunden werden muß; z. B.



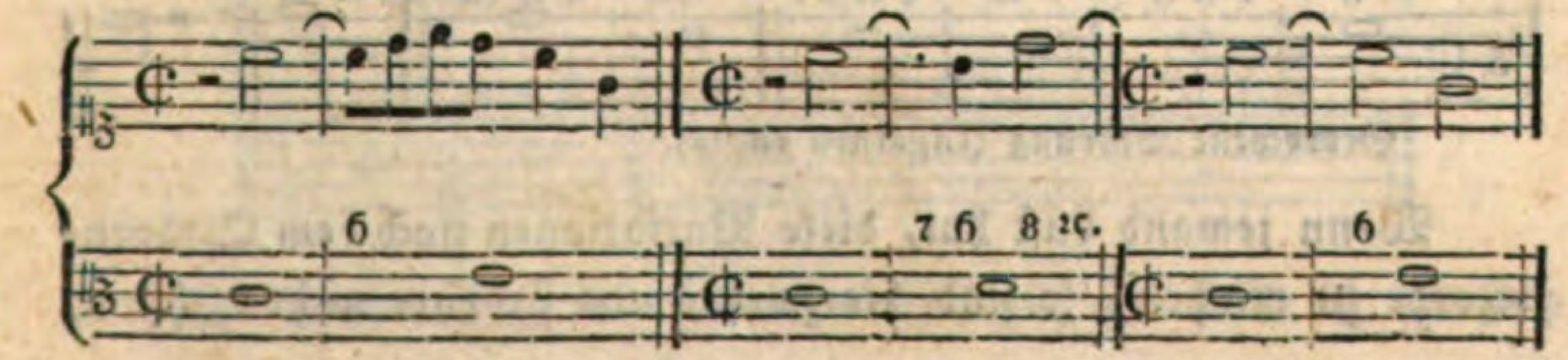
gut, schlecht,

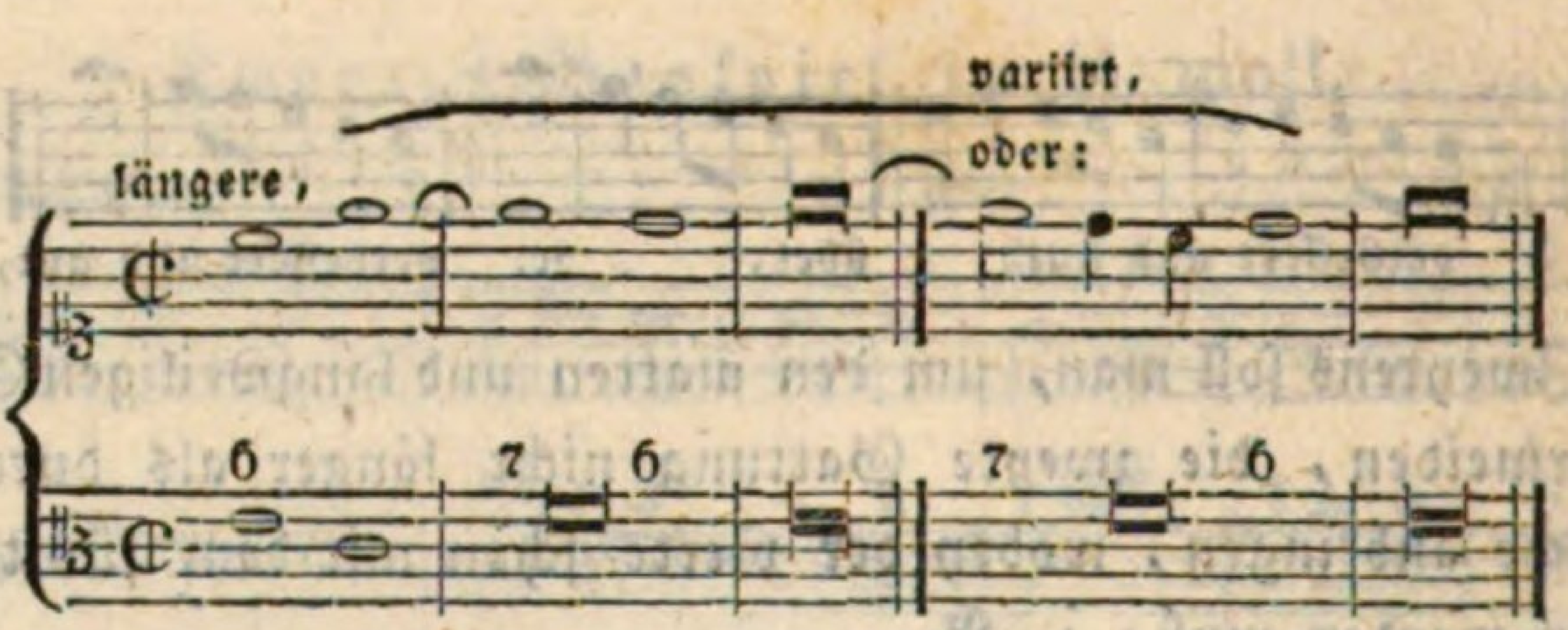


noch schlechter, ꝛc.

Auch die dritte Gattung soll hier niemahls über fünf Streiche hinaus dauern, die erste aber hat bis zum letzten Tact keinen Platz. Drittens soll man sich befleißen, nebst dem schönen und bunten Kirchengesange öfters kurze und lange Bindungen anzubringen. Aus der praktischen Musik wird jeder Tonkünstler ganz sicher erfahren haben, daß es viererley Bindungen im Contrapuncte gibt. Ich nenne sie die kurze, und die kürzere; die lange, und die längere. Die kürzere Bindung ist diejenige, welche nur den vierten Theil eines Streiches, in was immer für einem Tacte, ausmacht; die kurze ist diejenige, welche einen halben Streich ausmacht; die lange ist diejenige, die einen ganzen Streich dauert; die längere endlich ist die, welche zwey ganze Streiche ausmacht. Man betrachte folgende Beyspiele, so wird man sich gleich aller vier Bindungen erinnern, oder, wenn man sie nicht so genau gekannt hat, sie erlernen.

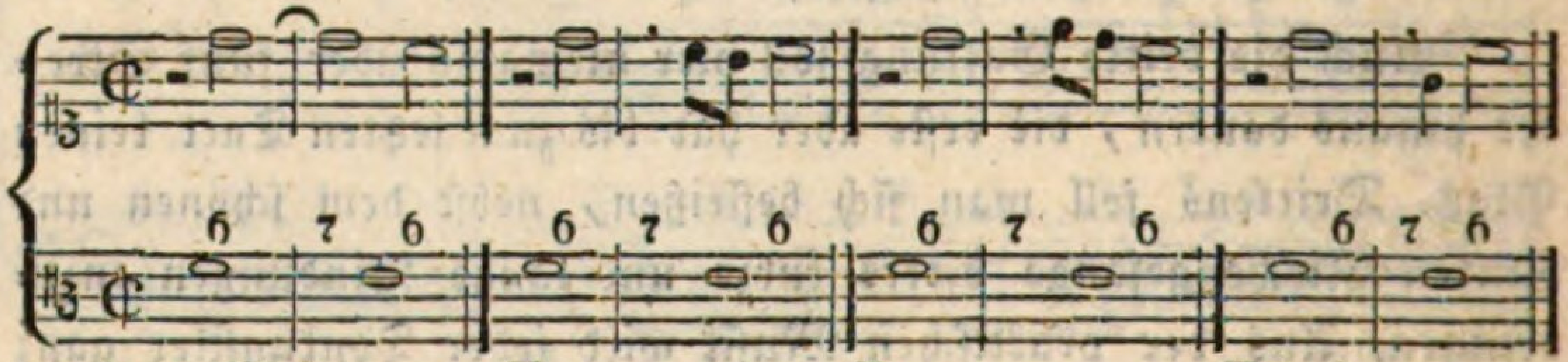
Die kürzere, kurze, lange,



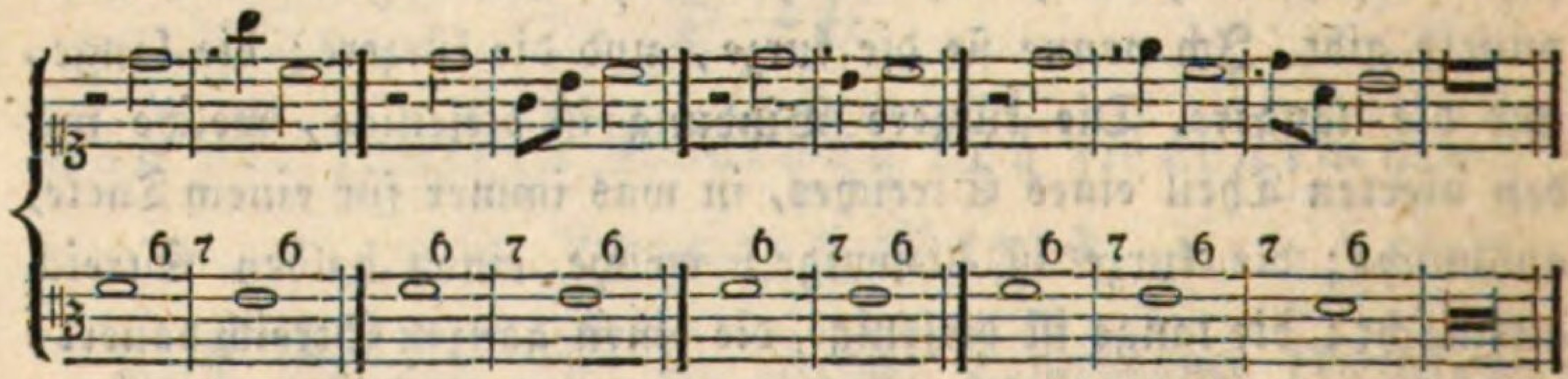


Man merke, daß hier die kurze und lange allein zu gebrauchen sind.

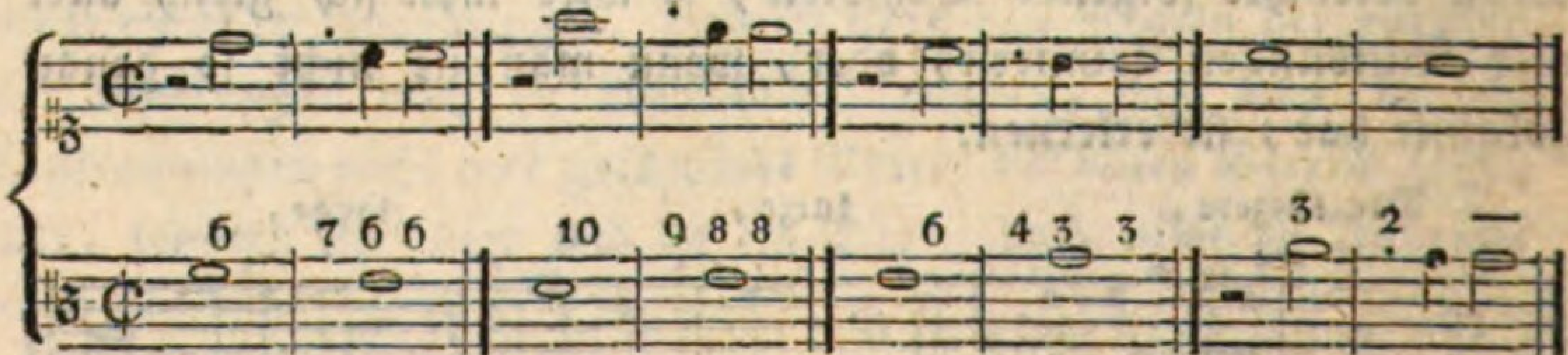
Endlich ist noch zu wissen, daß die großen und kleinen Septimen im Contrapuncte oben, auch die Quarten und Nonen, die großen und kleinen Secunden aber unten, als lange Bindungen auf folgende Art können variirt werden.



Lange Bindung. Var. 1. Var. 2. Var. 3.



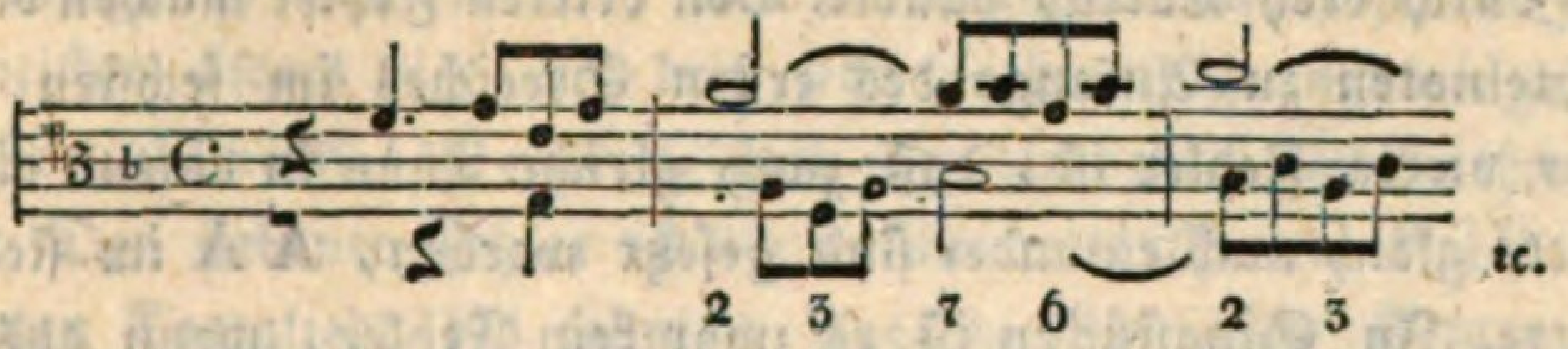
Var. 4. Var. 5. Var. 6. Var. 7. Var. 8.



Gebrochene Bindung (Ligatura rupta).

Wenn jemand Lust hat, diese Variationen nach dem Octaven-Accorde zu machen, so sind die zweyte und siebente nicht rathsam,

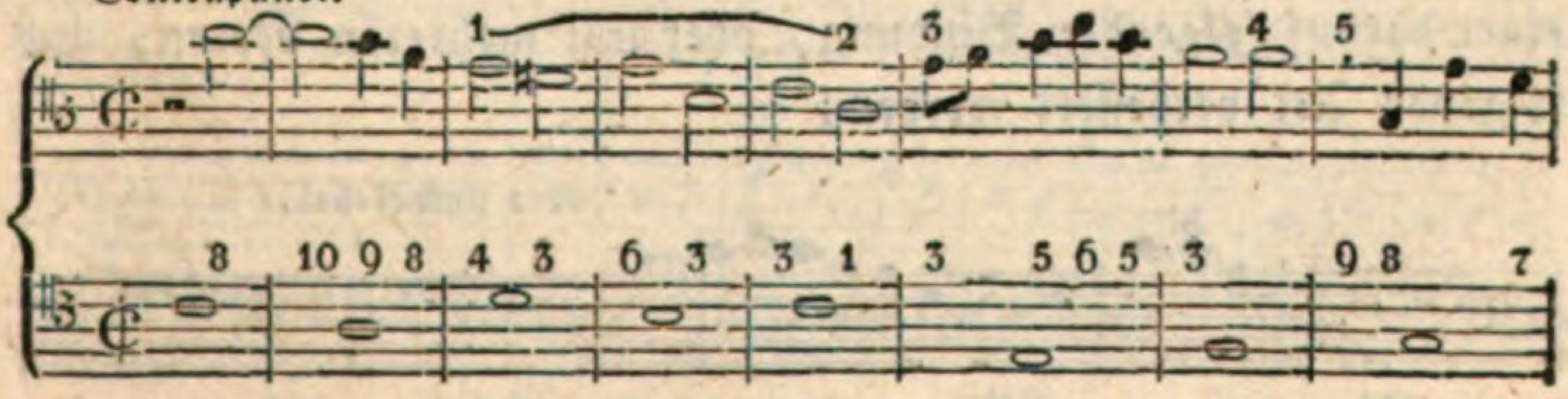
weil diese zwey Veränderungen strenge Kritiker als zwey offenbare Octaven ansehen könnten. Herr Fux indeß hat sie gemacht; z. B.

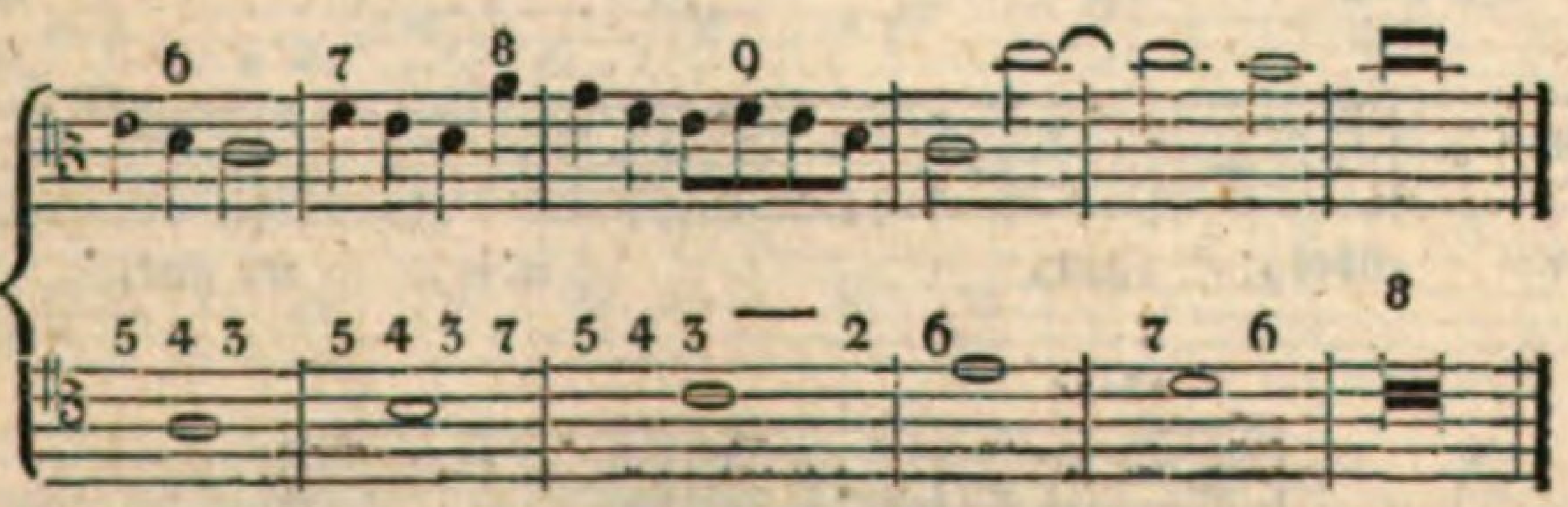


Übrigens muß der Anfang und das Ende hier wieder im oberen und unteren Contrapuncte mit einer vollkommenen Consonanz gemacht werden; und es bleibt noch immer verbothen, in dem unteren Contrapuncte mit der Unter-Quinte anzufangen und im oberen mit der Ober-Quinte zu schließen. Der erste Tact bekommt in beyden Contrapuncten abermahls im Allabreve-Tact eine halbe Pause, im Zweyviertel- und Vierviertel-Tacte aber nur ein Viertel-Suspir, in den Tripel-Tacten auch eine Pause oder Suspir, welches einen ganzen Streich gilt, gleichwie in der vorher gehenden Gattung.

Der vorletzte Tact bekommt ebenfalls wieder im oberen Contrapuncte die Septimen-, im unteren aber die Secunden-Ligatur.

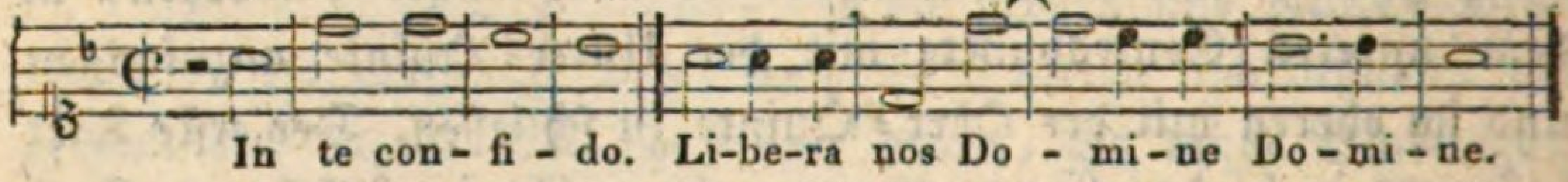
Erstes Beyspiel in C-dur.



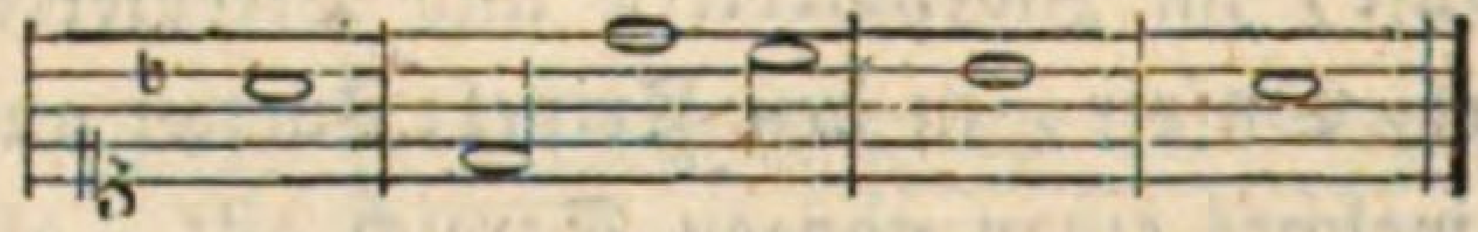


In diesem Beyspiele sind neun Fehler. Der erste ist die frey

angeschlagene Quarte G im dritten Tacte. Der zweyte Fehler ist der matte Gesang, indem die zweyte Gattung zu lange, nähmlich durch drey Tacte, dauert. Den dritten Fehler machen die zwey Achtelnoten zu Anfange des ersten Streiches im sechsten Tacte. Der vierte Fehler ist, daß zwey gleiche Töne in einem einzigen Tacte gleich nach einander sind gesetzt worden, A A im siebenten Tacte. In Singstücken ist es zwar kein Fehler, wenn aus einer langen Noten zwey kürzere, der zwey- oder dreysylbigen Wörter wegen, gemacht werden; z. B.

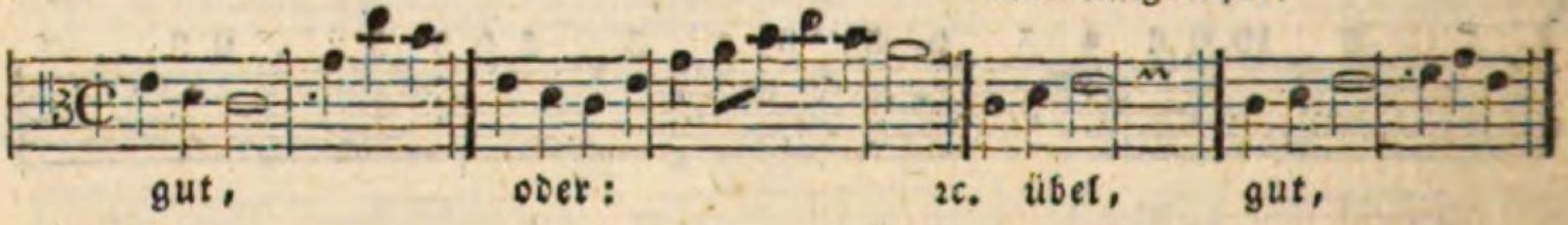


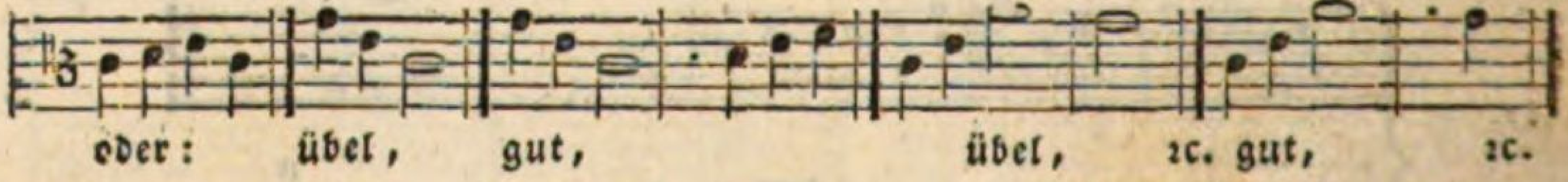
Eben das.



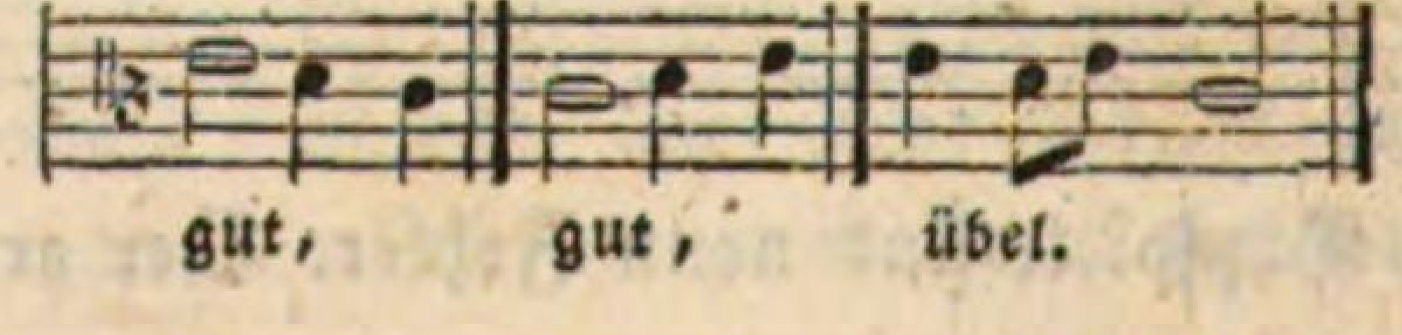
Der fünfte Fehler ist der Septimen-Sprung, welcher zwar der Zierlichkeit wegen nach der gebundenen None zu gebrauchen ist, aber erst im freyen Satze. Der sechste Fehler ist die zu viel ruhende Halbnote C im Aufstreiche, nach den zwey Viertelnoten E D im neunten Tacte, weil hier die Einschnitte im Aufstreiche nicht erlaubt sind. Ein solcher Fehler kann nicht anders, als mit einer darauf folgenden Bindung, oder mit mehreren Noten, auf folgende Art verbessert werden:

oder umgekehrt,



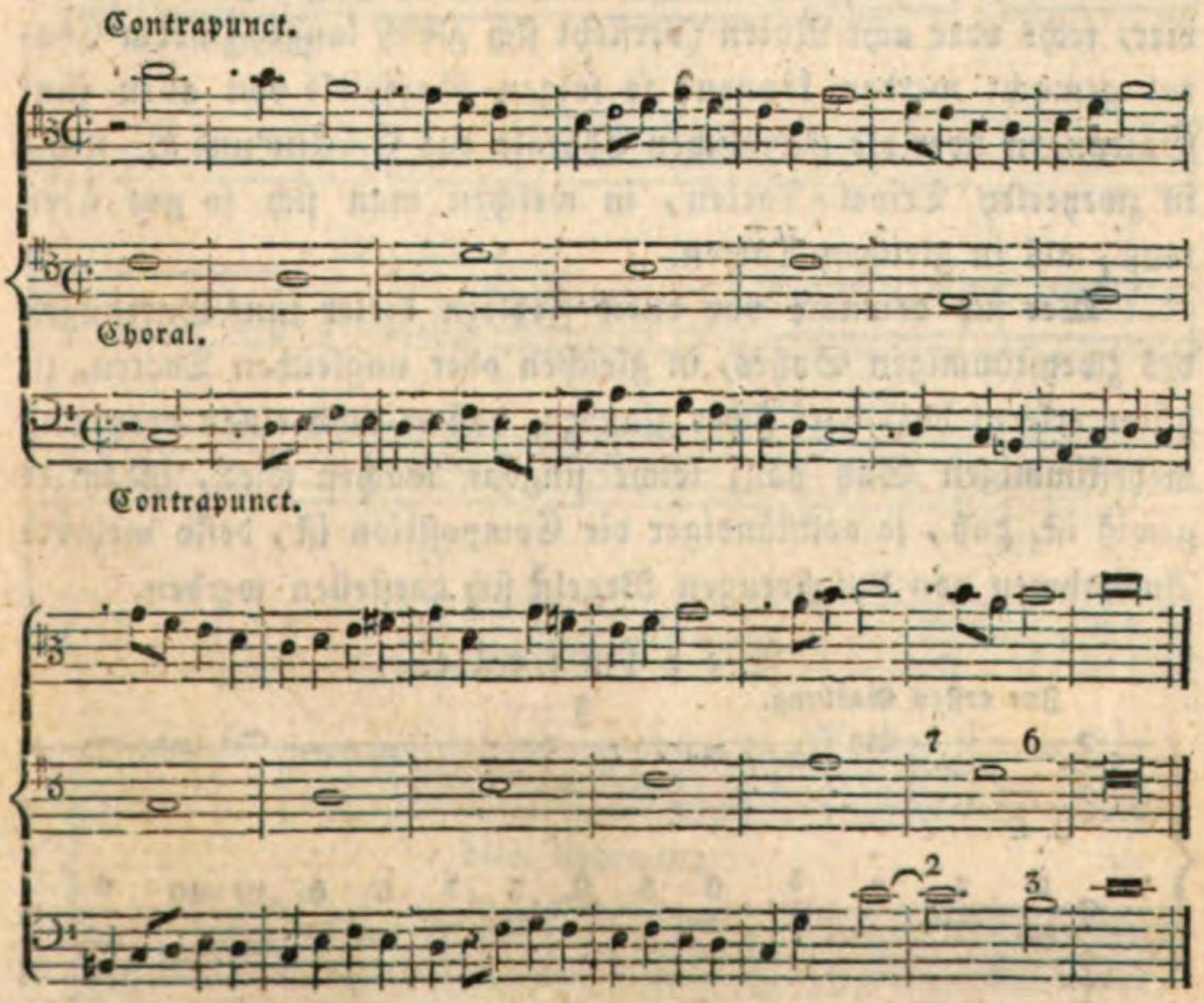


oder:

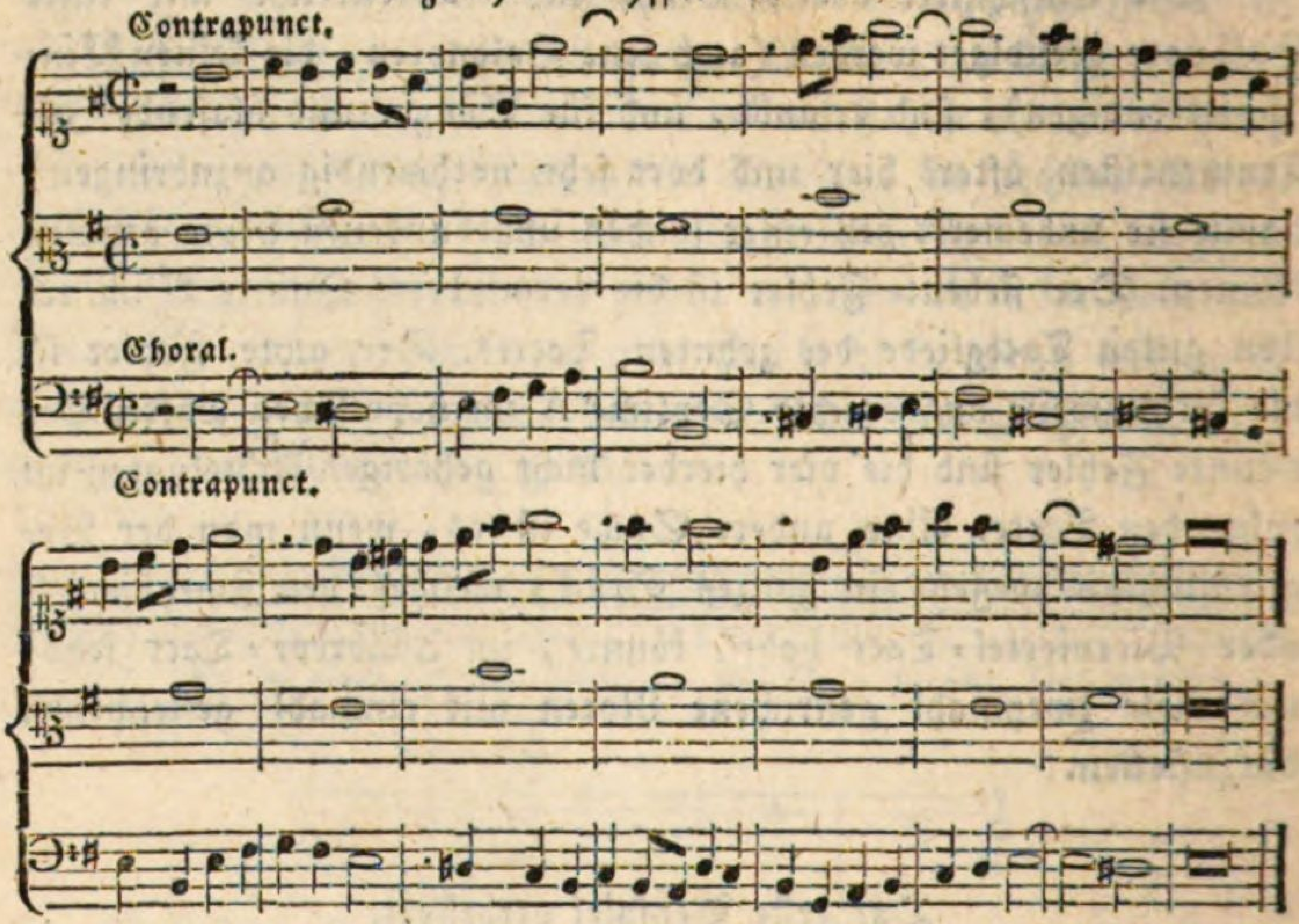


Die Einschnitte aber, welche im Niederstreiche mit einer Halbnote geendiget werden (auch jene Halbnoten, die keinen Einschnitt endigen), sind erlaubt, und für Sänger und blasende Instrumentisten öfters hier und dort sehr nothwendig anzubringen, damit sie unbemerkt bey einer solchen ungebundenen Note athmen können. Der siebente Fehler ist die verminderte Quinte F im ersten guten Tactgliede des zehnten Tactes. Der achte Fehler ist die sprungweise angebrachte Septime A im nähmlichen Tacte. Der neunte Fehler sind die vier hierher nicht gehörigen Achtelnoten im folgenden Tacte. Eine andere Sache ist es, wenn man der Bequemlichkeit wegen ein ganzes Stück, welches den Zweyviertel- oder Vierviertel-Tact haben könnte, im Allabreve-Tact setzt, um viele zweymahl gestrichene Noten mit einmahl gestrichenen darzustellen.

Das erste Beyspiel verbessert.



Das zweyte Beyspiel in E-moll.

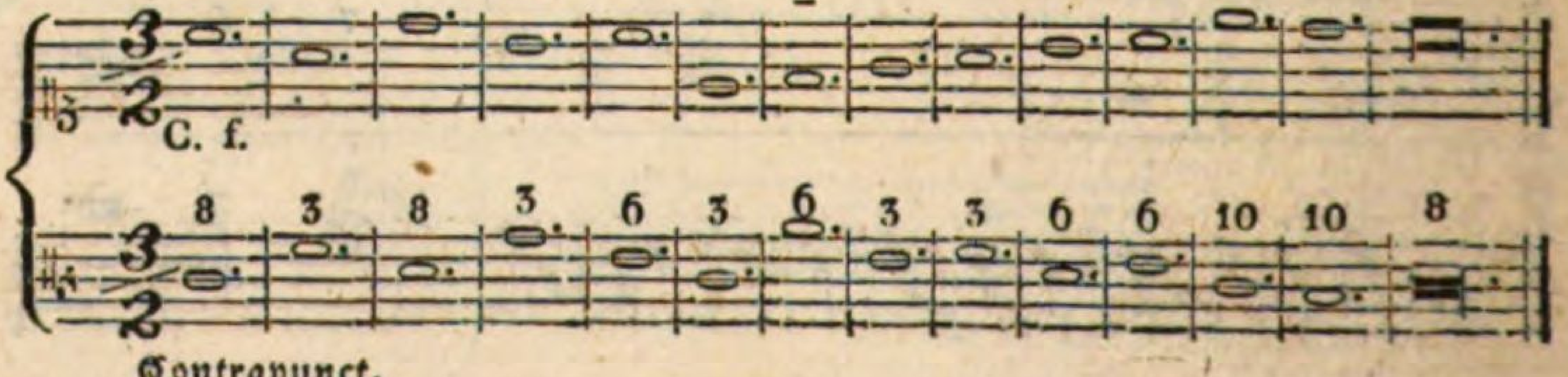


Da ich zu Anfange der dritten Gattung gesagt habe, daß vier, sechs oder acht Noten (versteht sich gleich lange) zu dem Choral gemacht werden können, so folgen Beyspiele von allen fünf Gattungen über die nähmlichen Chorale aus C-dur und E-moll in zweyerley Tripel-Tacten, in welchen man sich so gut üben muß, als in gleichen Tacten.

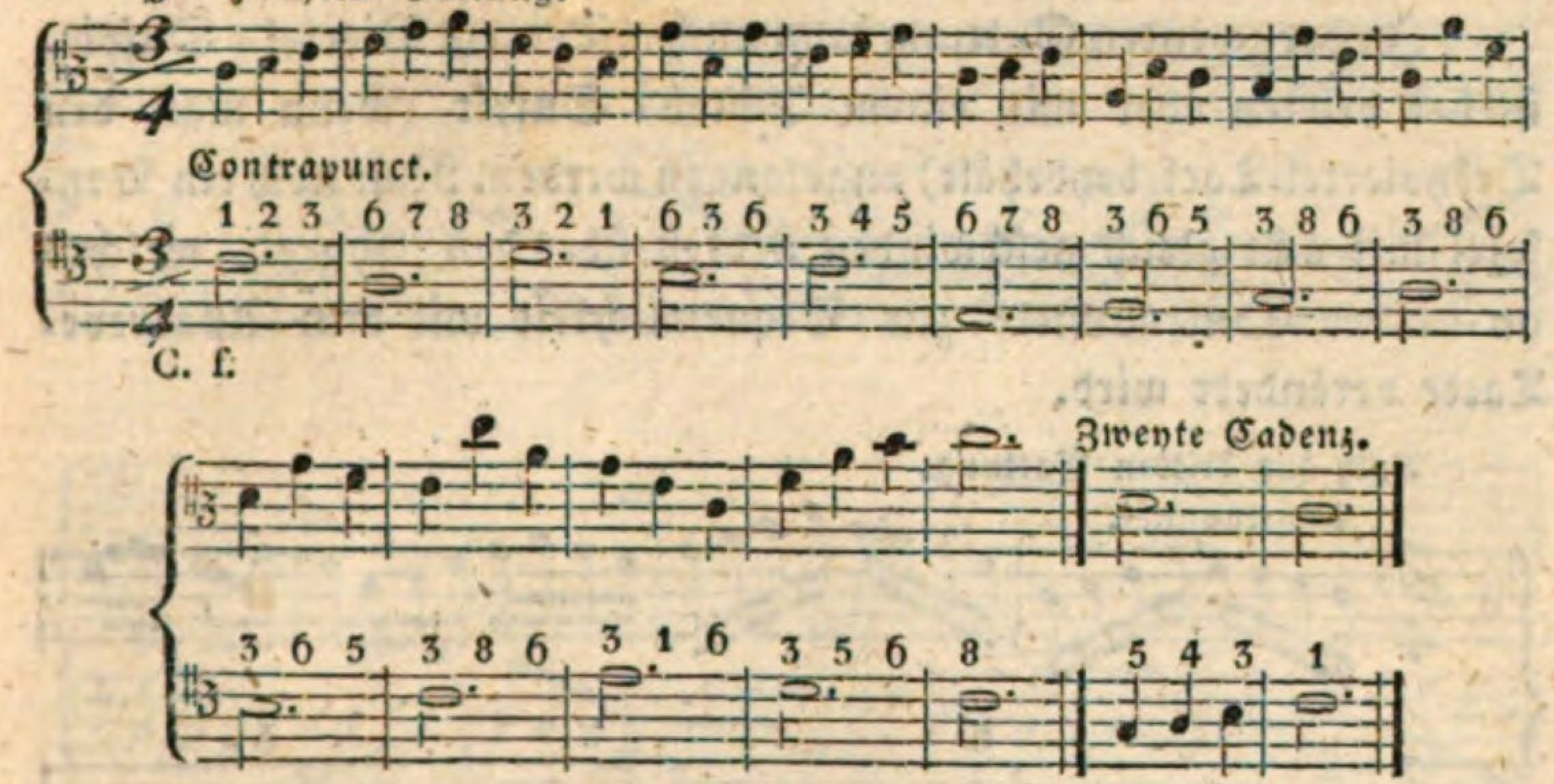
Wer sich demnach vor allen Fehlern dieser fünf Gattungen des zweystimmigen Satzes, in gleichen oder ungleichen Tacten, zu hüten erlernt hat, darf sicher glauben, daß er auch einen drey- und mehrstimmigen Satz ganz leicht singbar machen wird, indem es gewiß ist, daß, je vollständiger die Composition ist, desto mehrere Ausnahmen von den strengen Regeln sich darstellen werden.

Beyspiele.

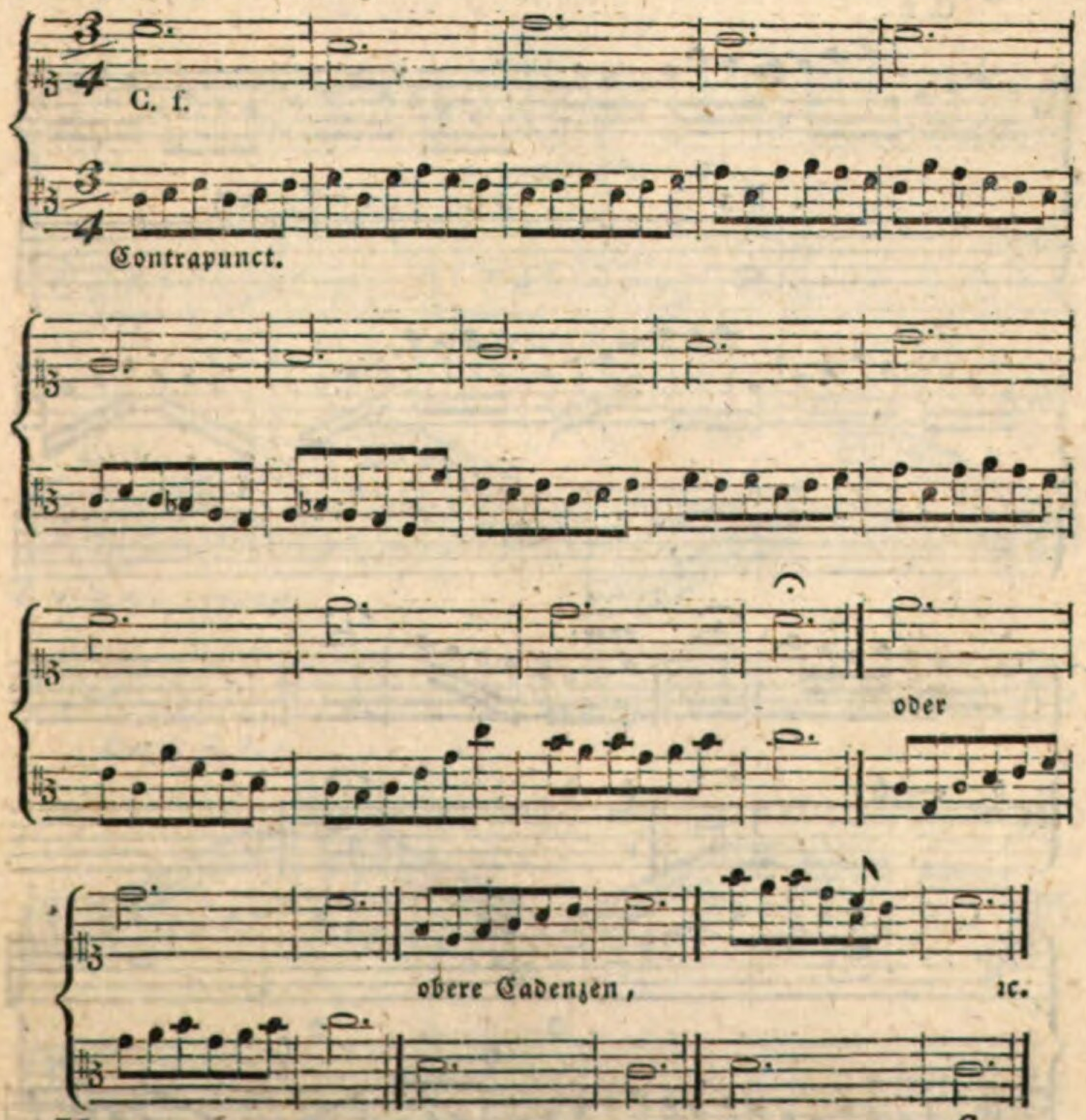
Zur ersten Gattung.



Zur zweyten Gattung.



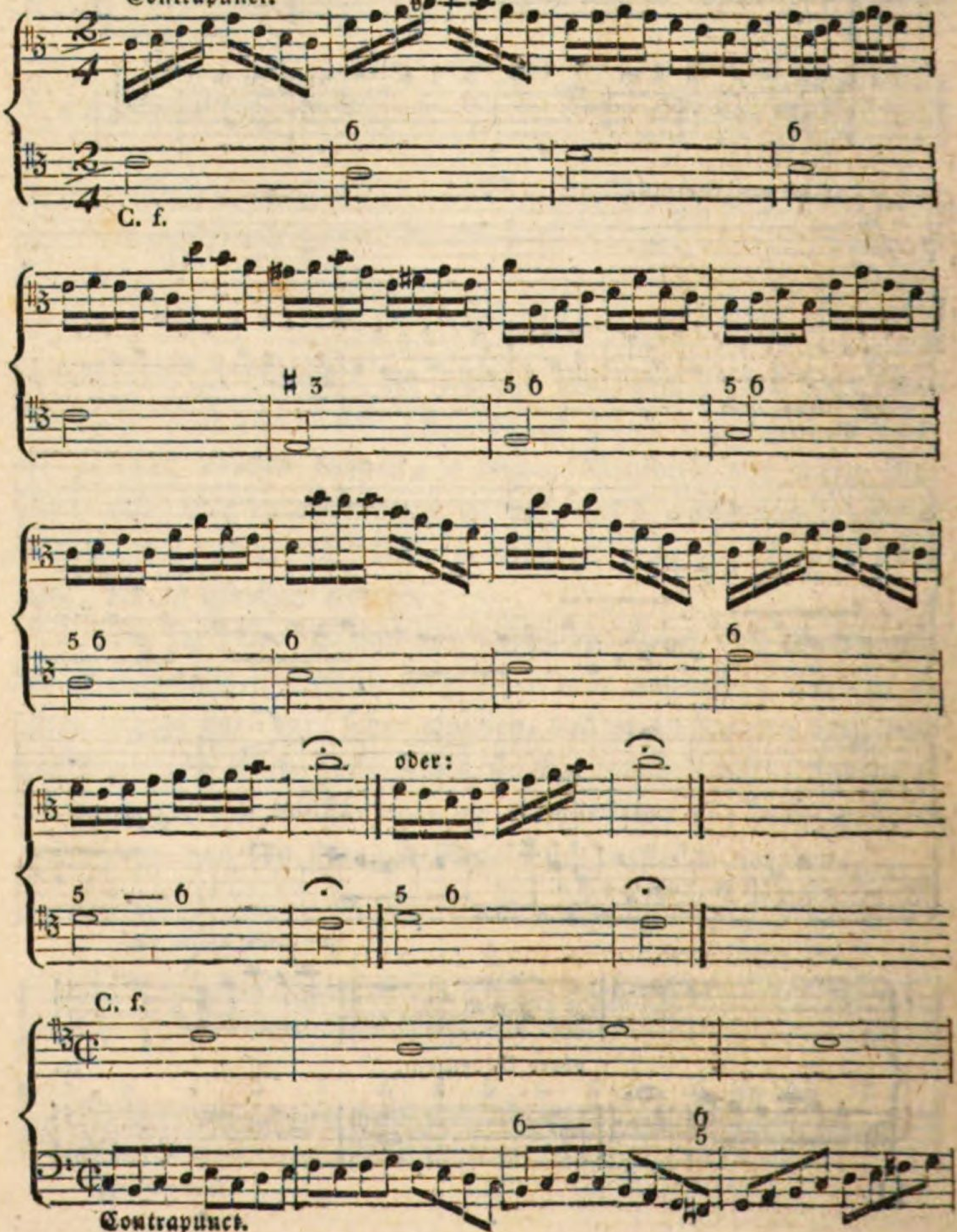
Zur dritten Gattung.

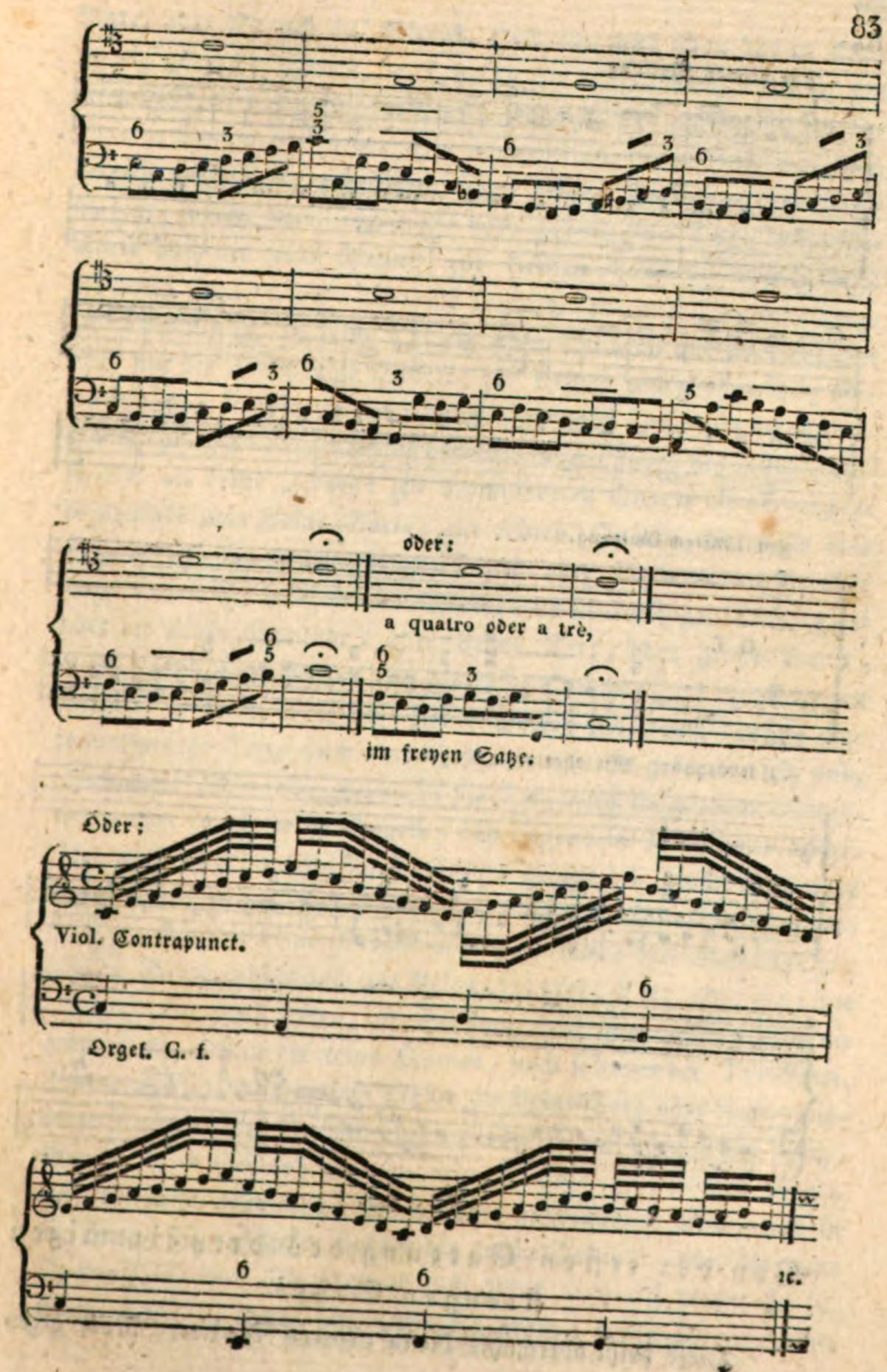


In der zweyten Gattung kann auch mit einem Viertel-Suspir, in der dritten aber mit einem Achtel-Suspir (wenn man den Dreyviertel-Tact beybehält) angefangen werden. Nun noch ein Beyspiel mit acht gleich geschwinden Noten über den Choral, welches im untern Contrapuncte zur Bequemlichkeit mit dem Allabreve-Tacte verändert wird.

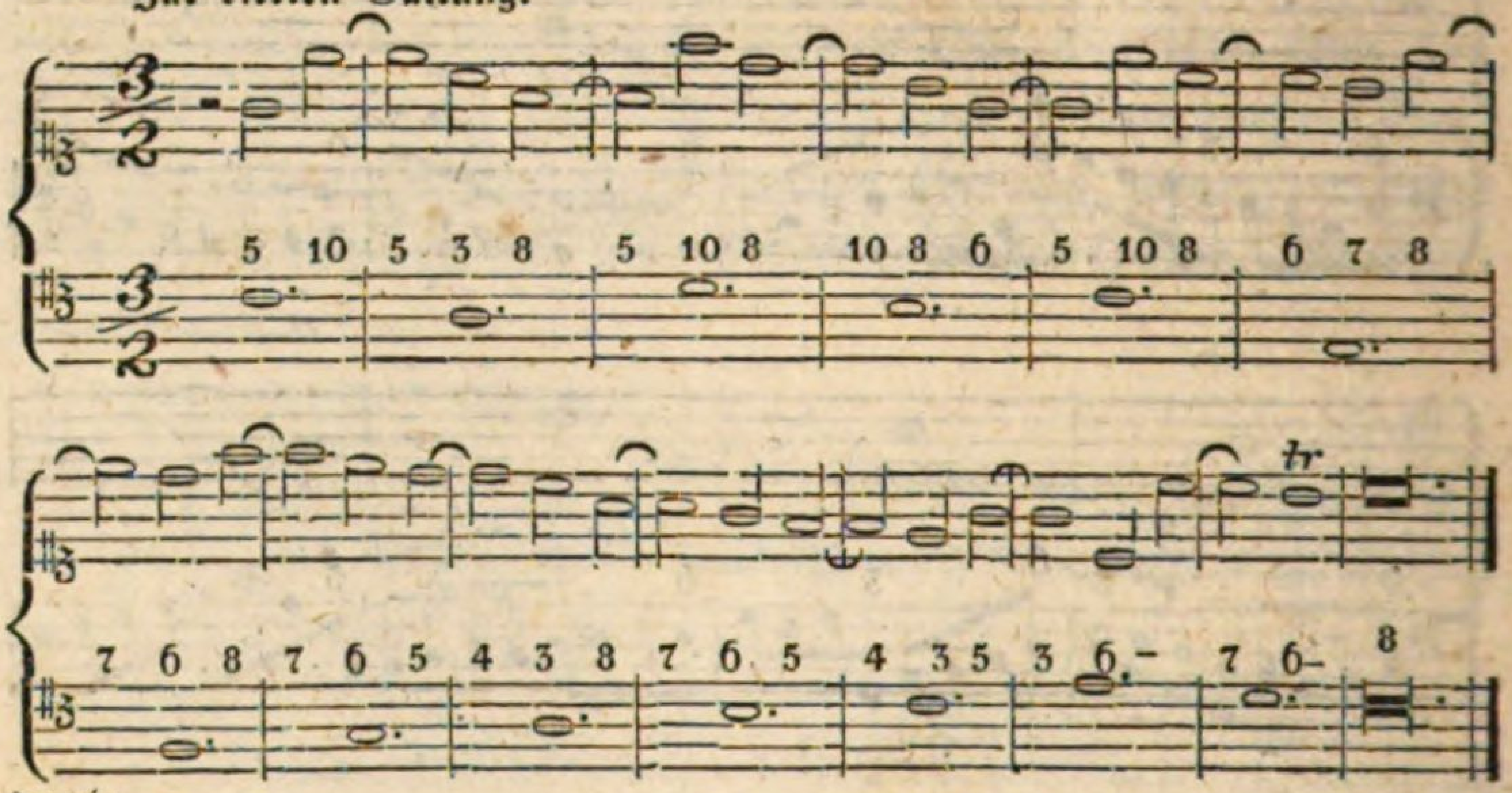
Auch zur dritten Gattung.

Contrapunct.

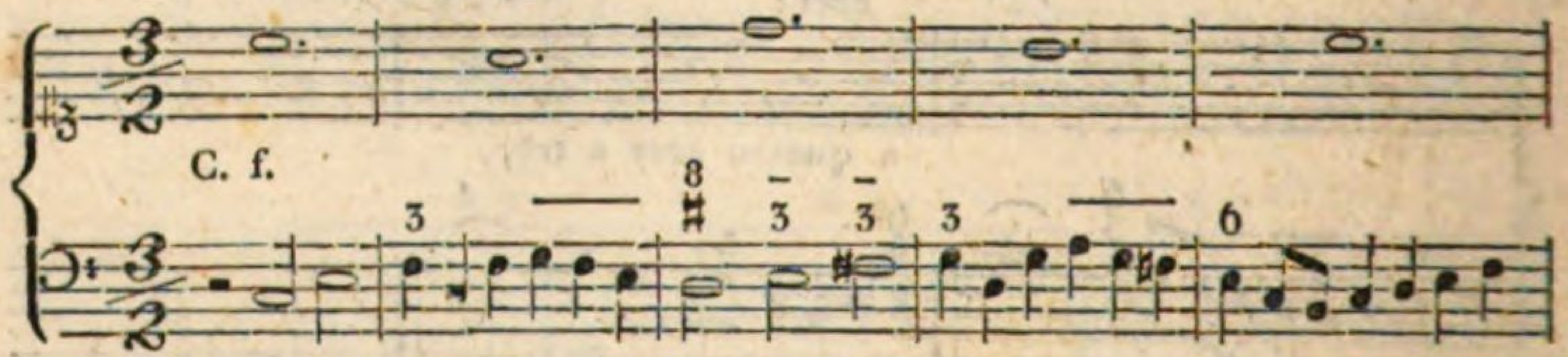



oder:
a quatro oder a trè,
im freyen Satze:
Oder:
Viol. Contrapunct.
Orgel. C. f.
ꝛc.

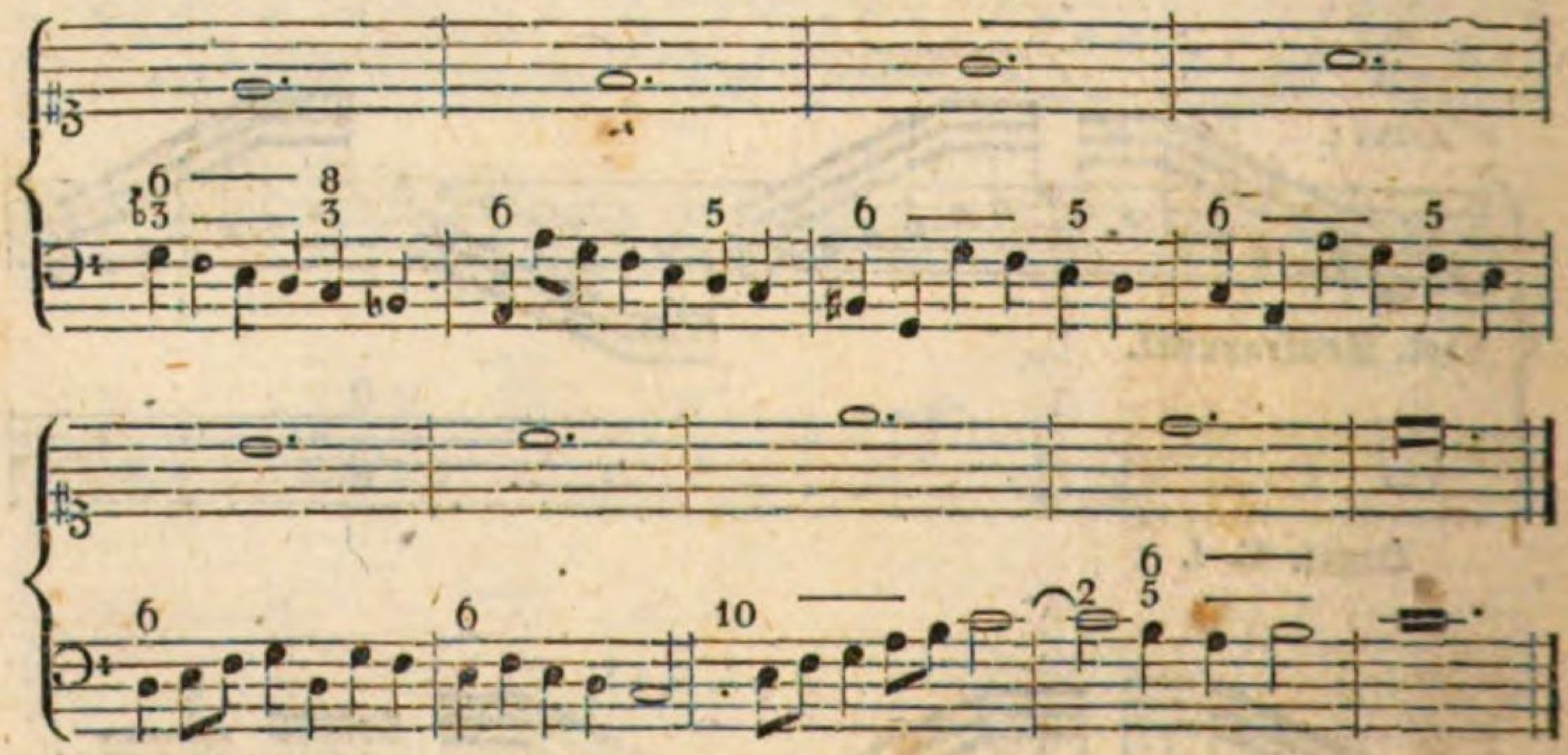
Zur vierten Gattung.



Zur fünften Gattung.



Contrapunct. Mit oder ohne Orgel.



§. 13.

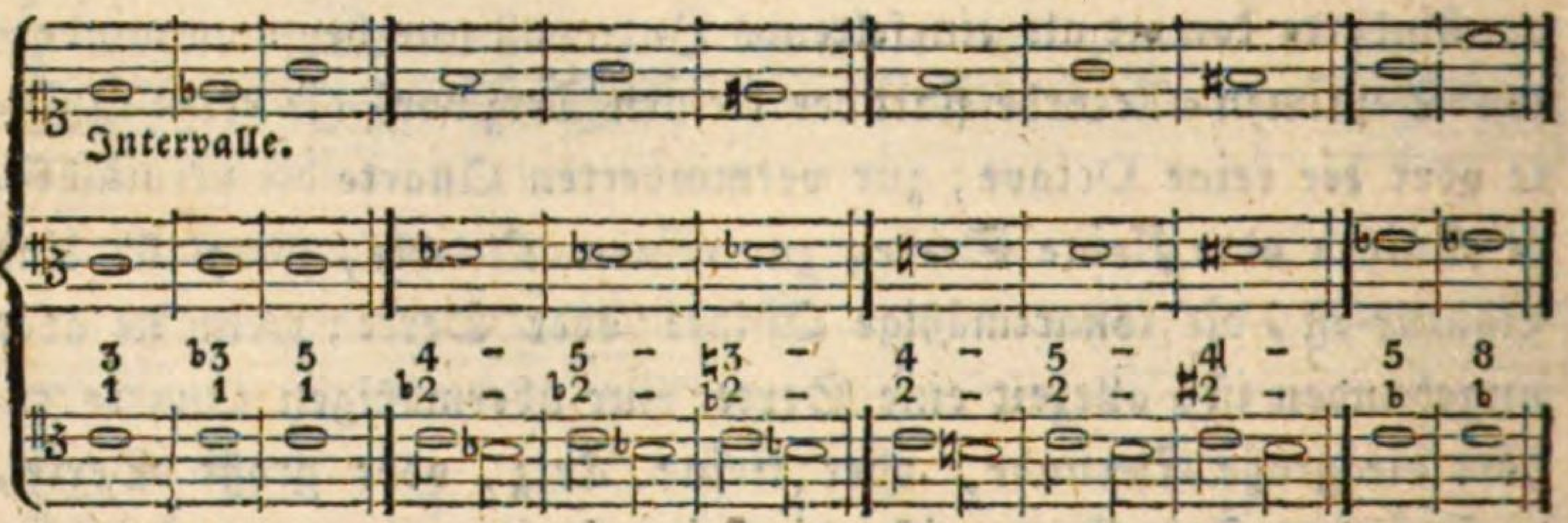
Von der ersten Gattung des dreystimmigen strengen Satzes.

Diese heißt abermahls Nota contra Notam, Note gegen

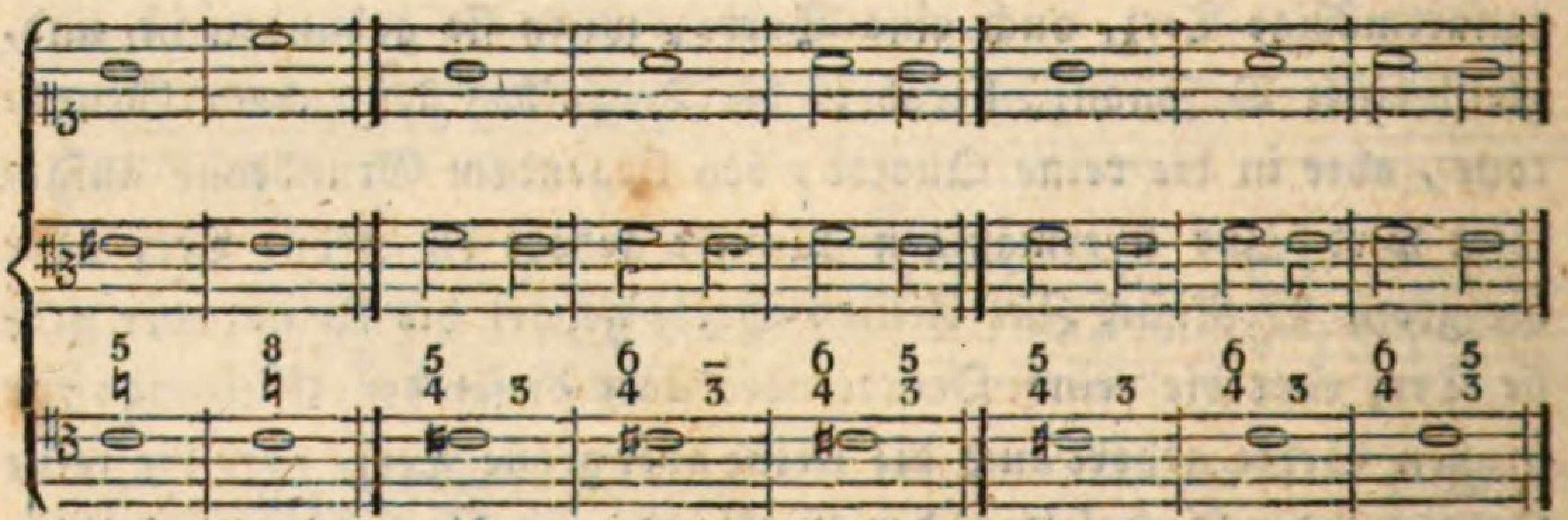
Note, oder Streich auf Streich. Hier nun muß schon das in Ausübung gebracht werden, was wir in der Generalbaß-Schule erlernet haben, nähmlich: die Kunst, jeden Accord regelmäßig zu begleiten. Demnach erinnere man sich, welches dritte Intervall zwey bereits vorhandene erheischen. Zum reinen Einklange (der übermäßige kommt hier nicht leicht vor) gehört eine Terz, im ersten Tacte auch die reine Quinte; zur kleinen Secunde meistentheils die reine Quarte, oder die reine Quinte, oder auch die große Terz, zur großen auch die reine Quarte oder Quinte, zur übermäßigen aber nur die übermäßige Quarte; zur kleinen und großen Terz (die verminderte kommt als ein seltenes Intervall nur beym verminderten Septimen-Accorde statt der kleinen Terz vor) die reine Quinte oder die reine Octave; zur verminderten Quarte die verminderte Quinte oder kleine Sexte; zur reinen Quarte, wenn sie eine Ligatur ist, die tonartmäßige Quinte oder Sexte; wenn sie aber ungebunden ist, allezeit eine Sexte. Zur übermäßigen Quarte gehört die große Secunde, oder kleine Terz, oder große Sexte, auch, wenn sie gebunden ist, die reine Quinte; zur verminderten Quinte die kleine Terz oder kleine Sexte; zur reinen Quinte eine tonartmäßige Terz, auch eine Sexte, wenn sie gebunden ist, und, gleich einer Dissonanz, herab in die Terz, bey steigendem Grundtone, oder in die reine Quarte, bey liegendem Grundtone aufgelöset wird. Zur übermäßigen Quinte gehört die große Terz oder die große Septime. Zur kleinen Sexte gehört die kleine oder große Terz oder die reine Octave oder statt dieser der Einklang; zur großen Sexte gehört auch die kleine oder große Terz, oder die reine Octave, oder (doch selten) der Einklang; zur übermäßigen aber die große Terz, selten die reine Quinte, noch seltener der Tritonus. Zur verminderten Septime gehört die kleine Terz oder die verminderte Quinte; zur kleinen Septime die kleine oder große Terz, oder die reine Octave, oder die reine Quinte. Zur großen Septime, die nicht gebunden, sondern frey angeschlagen wird, und in die Octave hinauf geht, gehört die große Secunde, oder die reine Quarte, die aber gebunden ist und herab aufgelöst wird; sie bekommt auch die Terz, und zwar die große, selten aber die reine

Octave, noch seltener den leeren Einklang. Zur verminderten Octave gehört die kleine Sexte, selten die kleine Terz; zur reinen Octave aber eine tonartmäßige Terz. Zur kleinen None gehört ebenfalls die kleine oder große Terz, oder die kleine Sexte; zur großen None auch eine Terz oder die große Sexte. Zu den zwey Decimen gehört die reine Quinte (selten die falsche zu der kleinen), oder die reine Octave, oder die gleiche Terz, welches alles hier in Noten und Ziffern folgt.

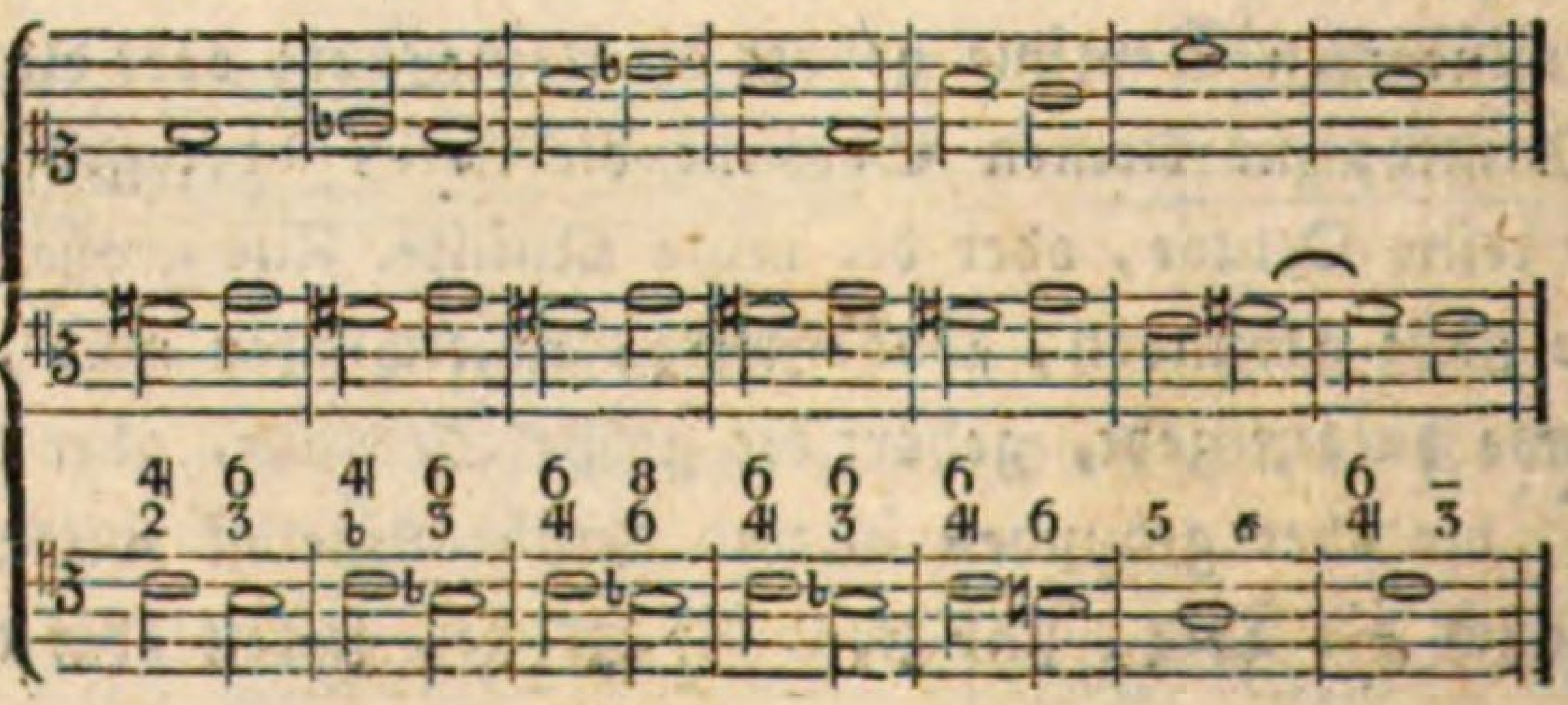
Begleitende Stimme.

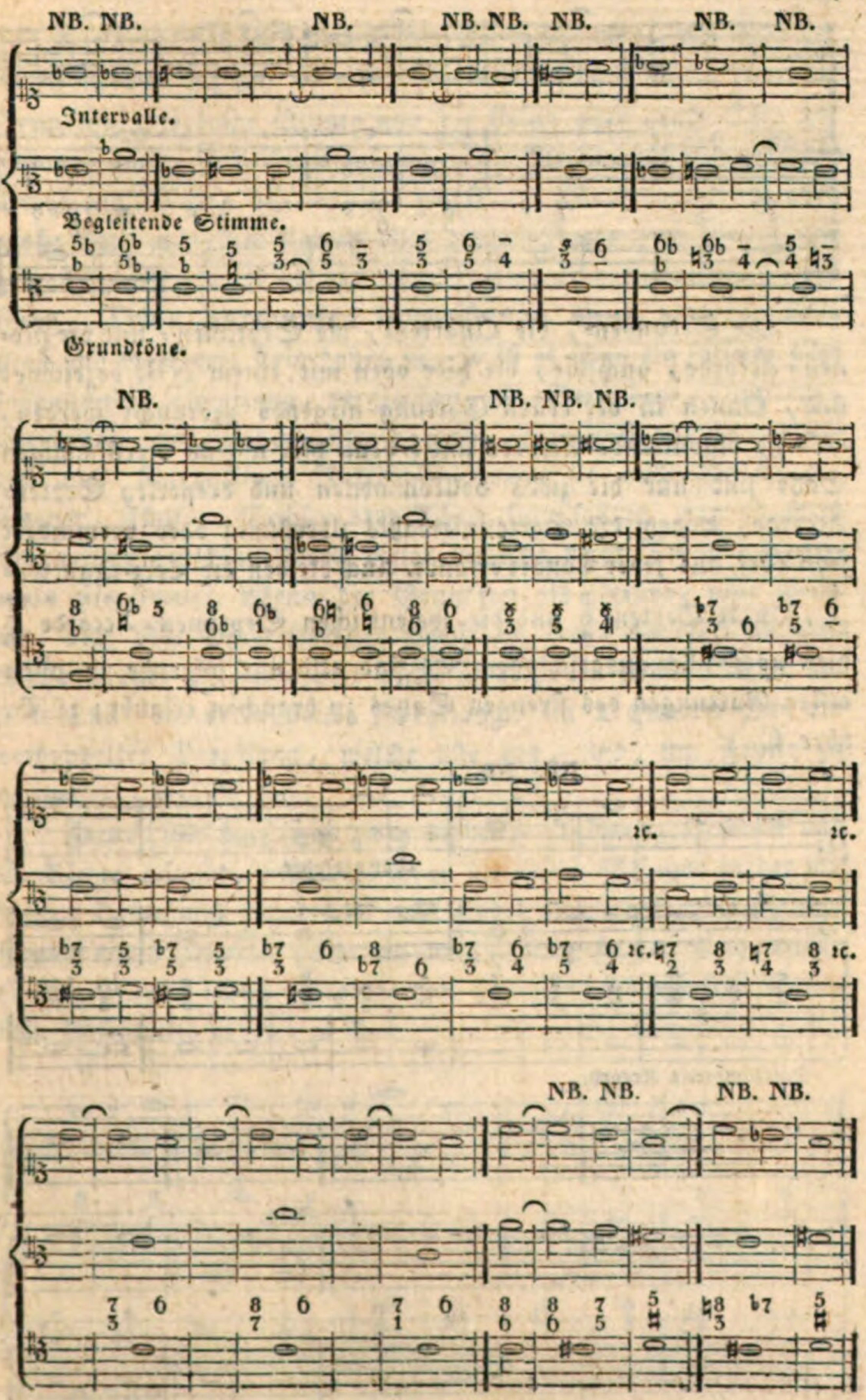


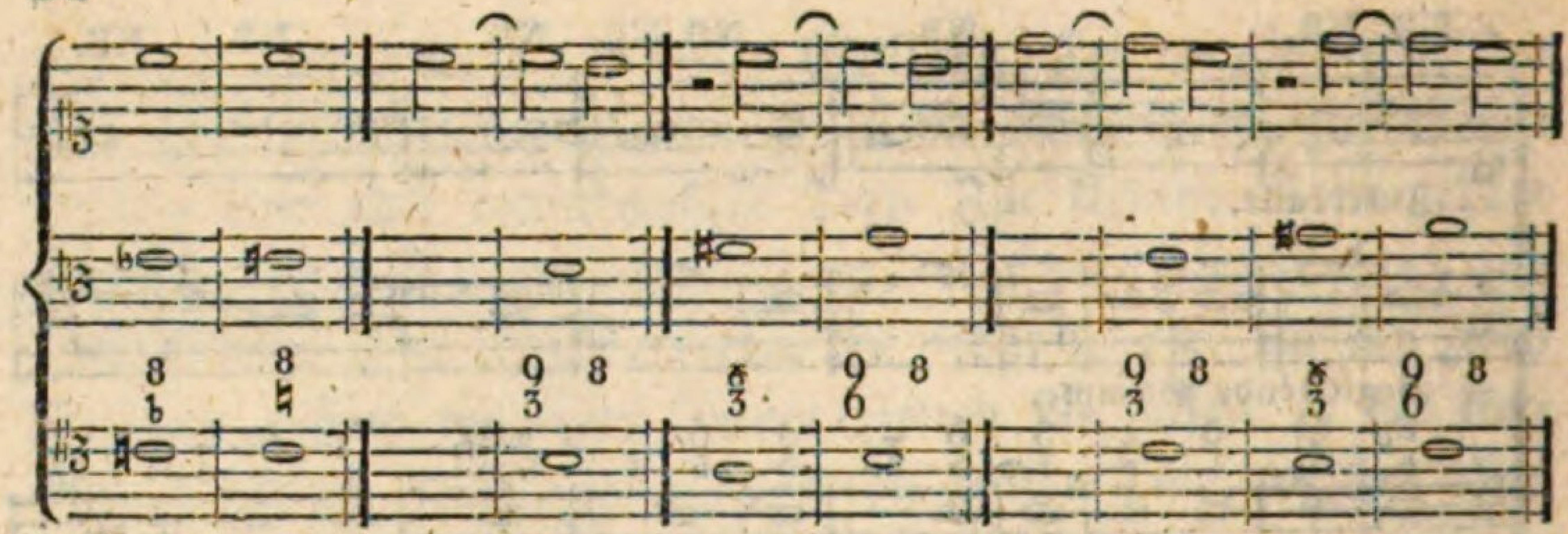
Grundtöne.



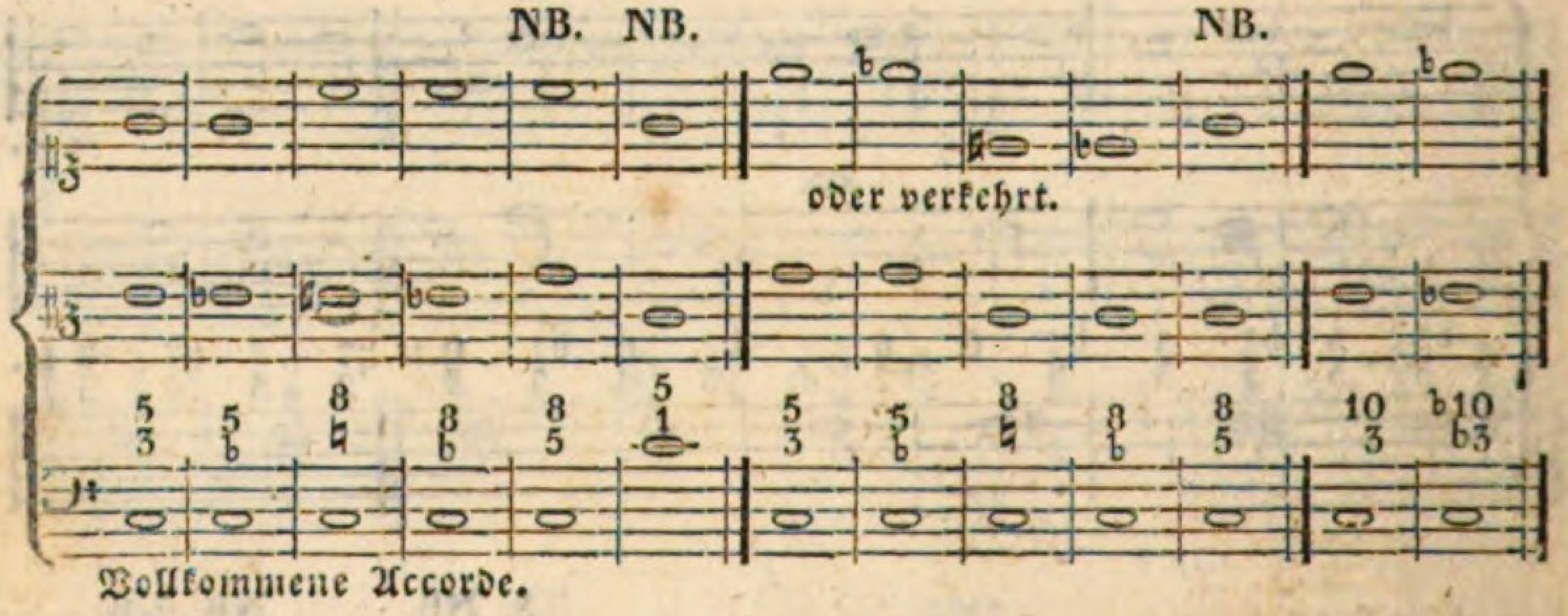
oder

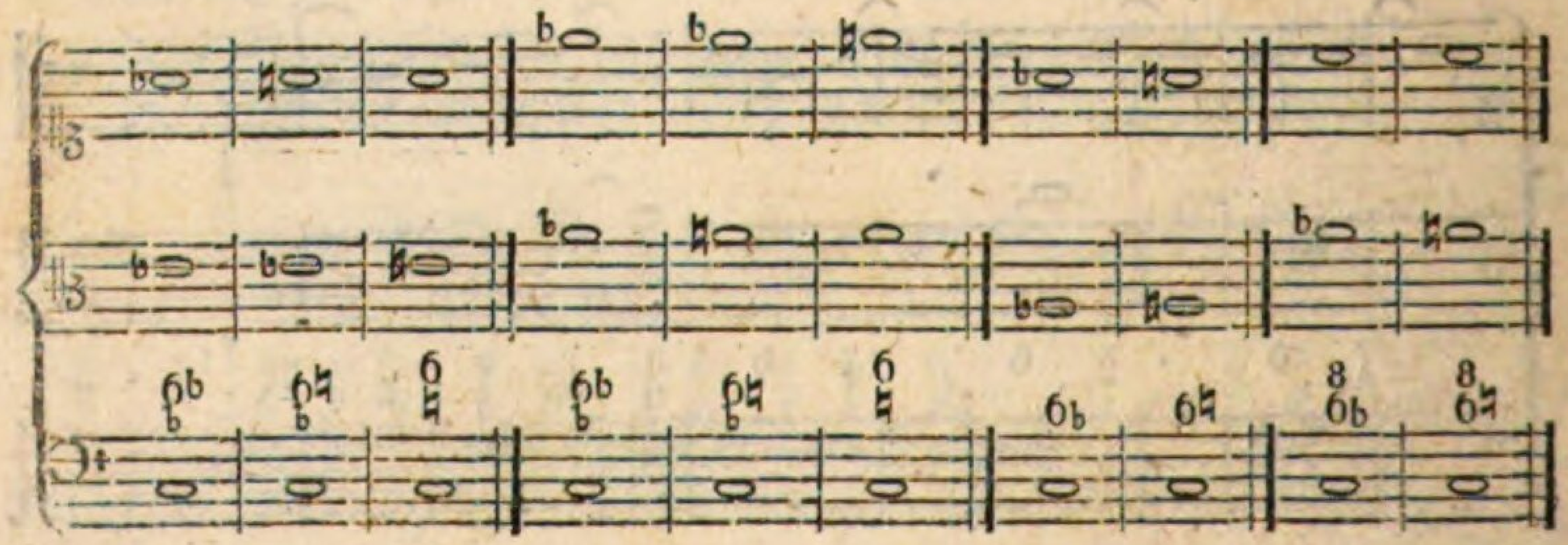



NB. NB. NB. NB. NB. NB. NB. NB.
Intervalle.
Begleitende Stimme.
Grundtöne.
NB. NB. NB. NB.
ꝛc. ꝛc.
NB. NB. NB. NB.



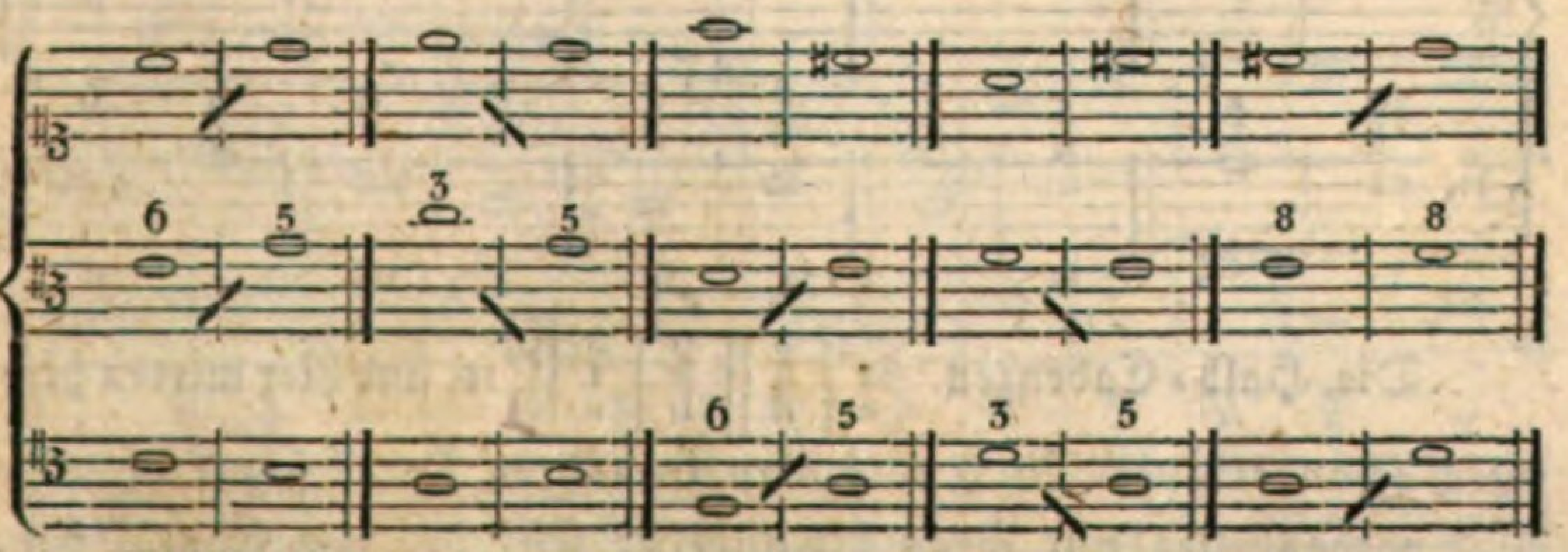
Die Secunden-, die Quarten-, die Septimen- und die Nonen-Accorde, auch die, die hier oben mit einem NB. bezeichnet sind, können in der ersten Gattung nirgends gebraucht werden, weil sie dissonirende Accorde sind; denn hier und im vierstimmigen Satze sind nur die zwey vollkommenen und dreyerley Sexten-Accorde, wobey die Sexte niemahls überflüssig oder vermindert seyn darf, aus jeder Tonart erlaubt. Auch bleiben die Terz-Quarten- $\begin{smallmatrix}6\\4\\\flat 3\end{smallmatrix}$, Quart-Sexten- $\begin{smallmatrix}8\\6\\4\end{smallmatrix}$ und die wesentlichen Septimen-Accorde $\begin{smallmatrix}\flat 7\\5\\\sharp 3\end{smallmatrix}$ hier noch alle ausgeschlossen. Es sind also nur folgende in allen ersten Gattungen des strengen Satzes zu brauchen erlaubt; z. B. über C.



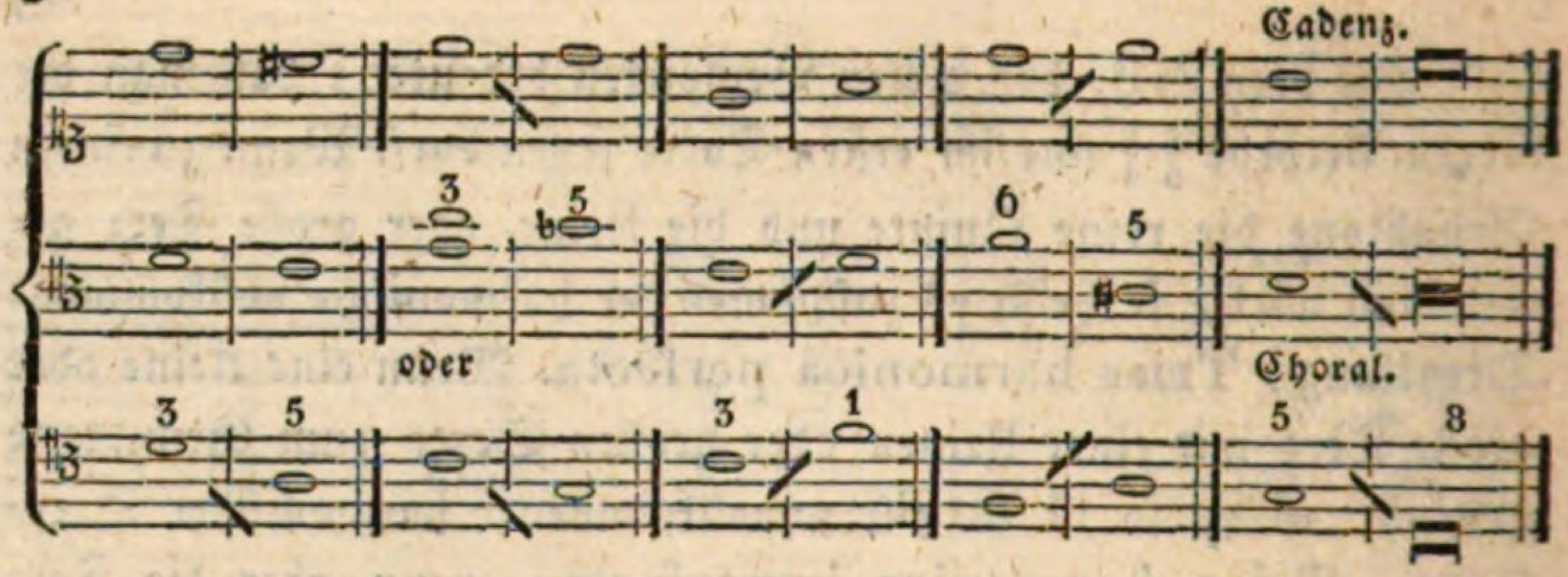


Die drey NB. bey diesen Beyspielen bedeuten, daß man die leeren Accorde $^{8}_{5}$ $^{5}_{1}$ nur im ersten Tacte setzen darf. Wenn zu einem Grundtone die reine Quinte und die kleine oder große Terz genommen wird, so heißt es zusammen der harmonische vollkommene Dreyklang, Trias harmonica perfecta. Wenn eine kleine oder große Terz mit einer kleinen oder großen Sexte zum Grundtone gemacht wird, so ist es ein unvollkommener harmonischer Dreyklang, Trias harmonica imperfecta; wenn aber die Terz groß und die Sexte klein dabey ist, so ist es schon ein falscher oder dissonirender Dreyklang, dergleichen alle Secunden-, Quarten-, Septimen- und Nonen-Accorde sind, wozu noch alle verminderten und übermäßigen Intervalle, wenn sie auch ein Einer, Dreyer, Fünfer, Sechser oder Achter seyn sollten, sammt ihrer Begleitung gehören. Jeder dieser Accorde heißt Trias harmonica dissonans. Wenn der Grundton als Octave, oder wenn eine Terz oder Sexte (welches sowohl im drey- als vierstimmigen Satze erlaubt ist) verdoppelt wird; so heißt ein solcher Accord im a trè nur ein verdoppelter Zweyklang, im a quatro aber ein verdoppelter Dreyklang, welche alle gut, und, um Fehler zu vermeiden, erlaubt sind.

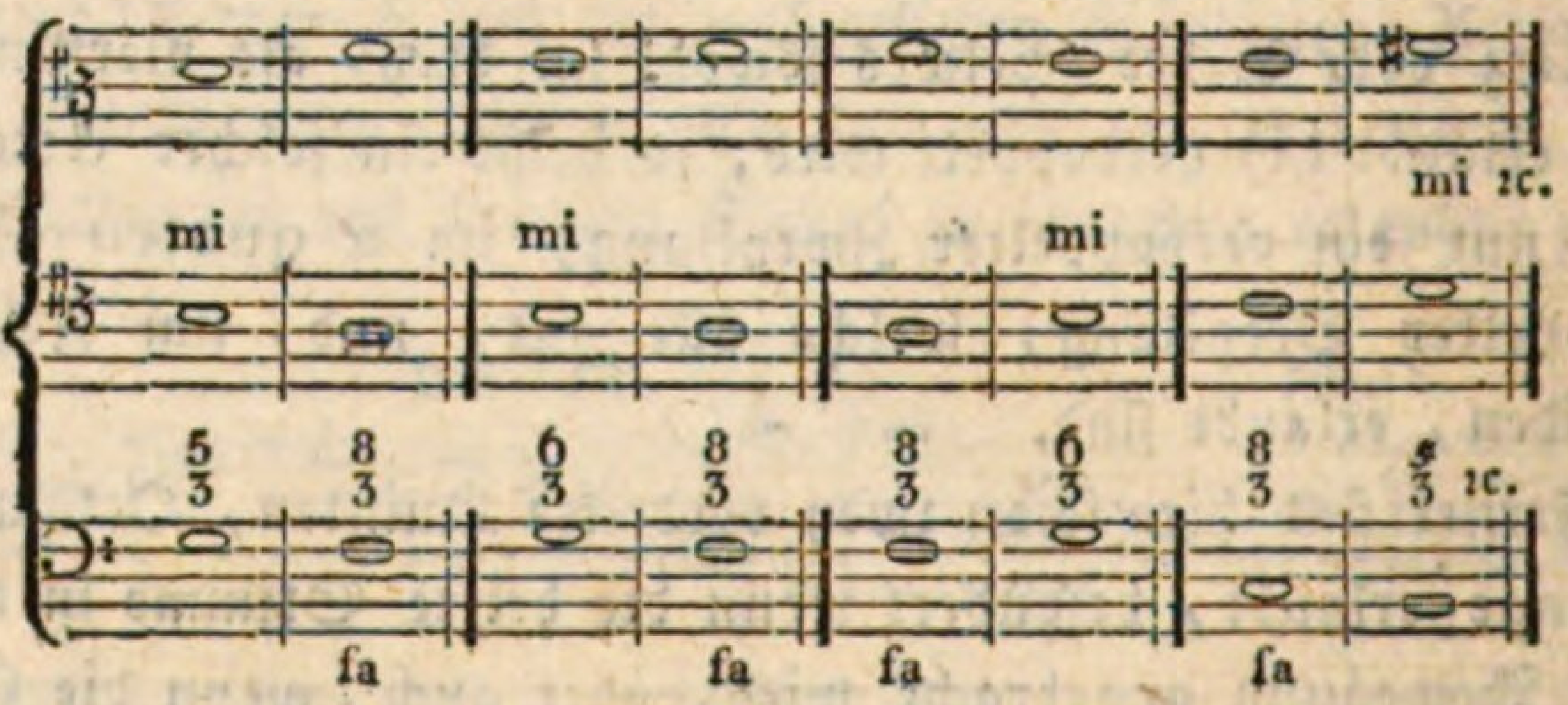
Ferner sind hier schon zwey verdeckte Quinten, Octaven und Einklänge erlaubt, besonders wenn die dritte Stimme in der widrigen Bewegung angebracht wird, oder auch, wenn die Grundstimme einen Quarten-Sprung macht. Bey solchen Erlaubnissen (Licenzen) muß jedoch die obere von den zwey fehlerhaften Stimmen stufenweise gehen; z. B.

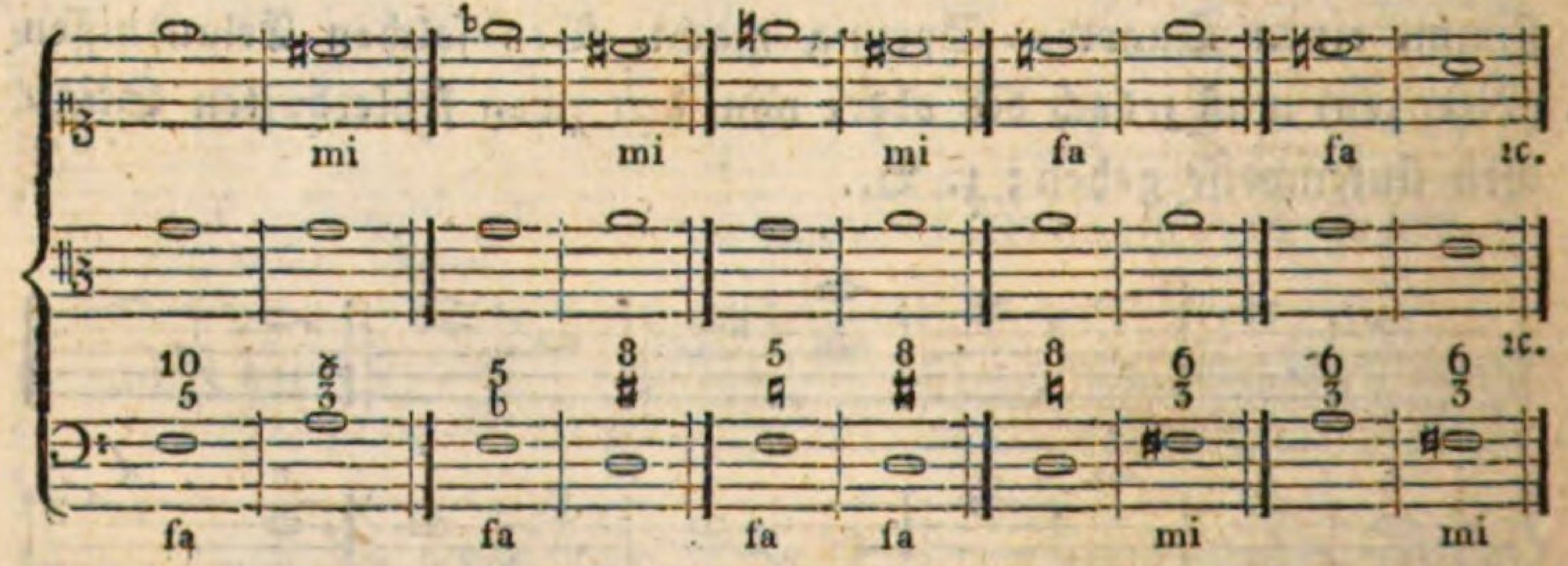


Alles gut.



Im dreystimmigen Satze ist es gefährlicher als im vierstimmigen, zwey große Terzen gleich nach einander zu setzen, besonders wenn sie vollkommene Accorde ausmachen. Auch fällt man in den Fehler des unharmonischen Querstandes (obgleich eine Terz klein und die andere groß ist, oder beyde klein sind), wenn man eine übermäßige oder verminderte Octave in zwey Schlägen gleich nach einander anbringt; z. B.

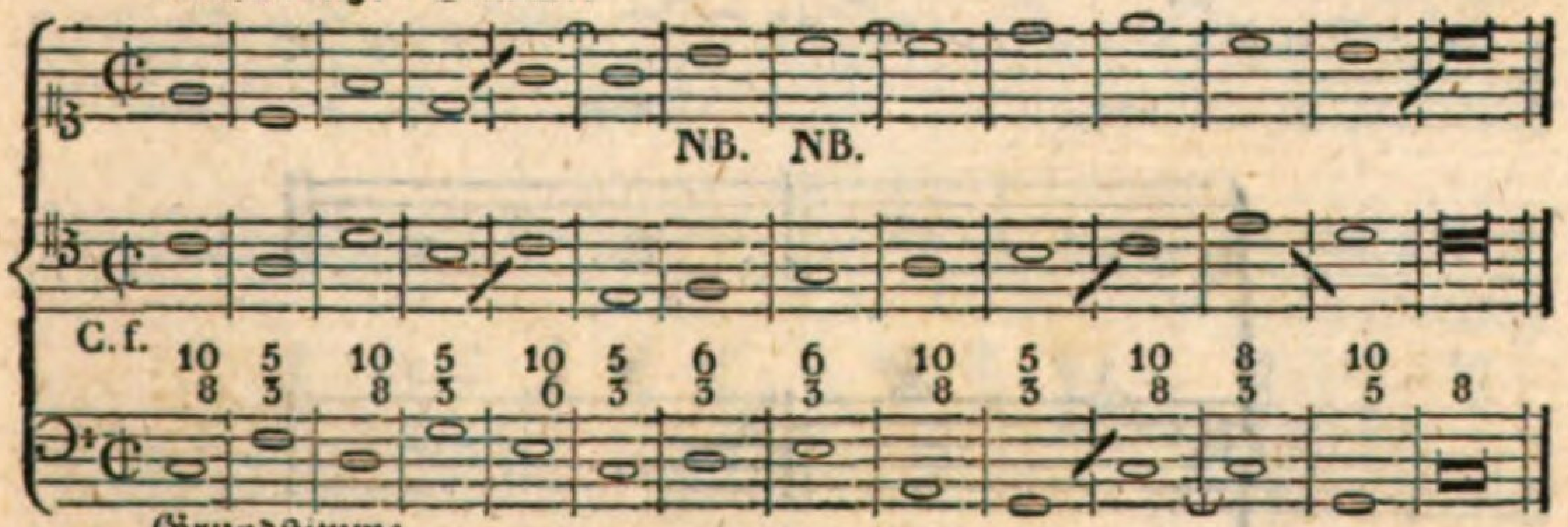




Die Halb-Cadenzen ♮3 e | 8 3 d || 6 3 h | 3 1 c || ic. sind hier mitten hindurch schon erlaubt. Auch darf man im letzten Tacte sogar die Octave verdoppeln; nur wenn die unterste Stimme den Choral hat,

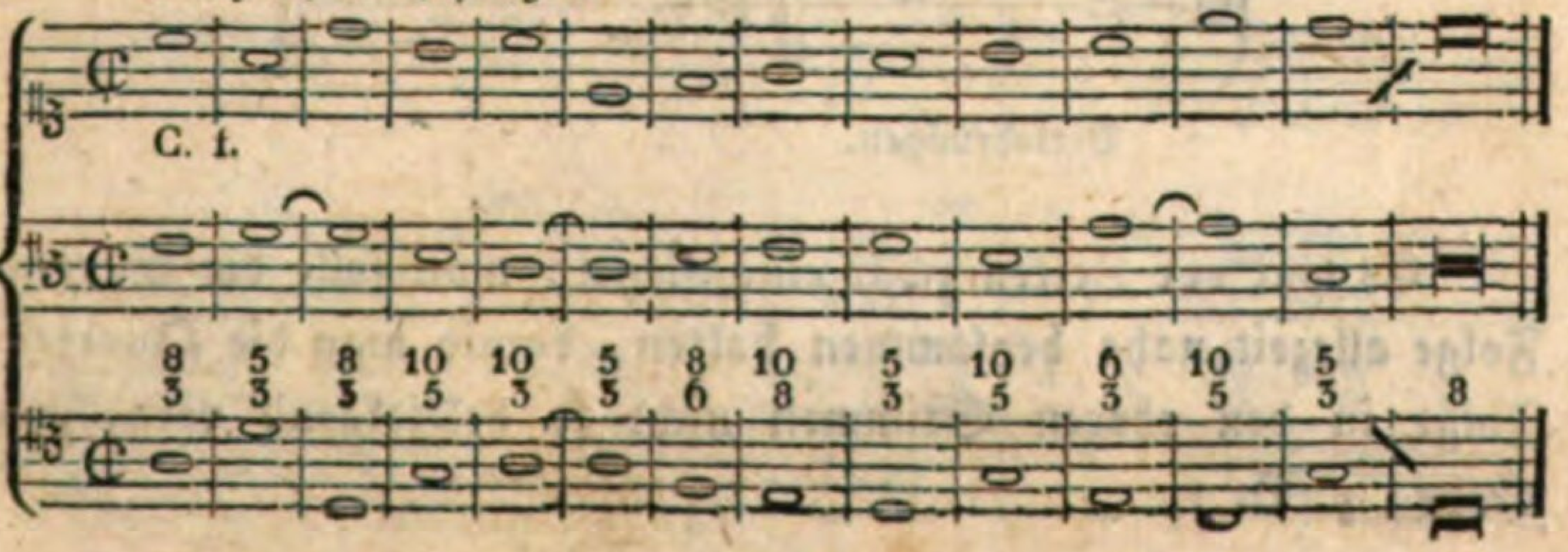
muß eine von den oberen zweyen die Terz und die Octave bekommen, wie im dritten Beyspiele zu sehen ist. Der Anfang und das Ende müssen also vollkommen seyn. Der vorletzte Tact oder Accord muß auch den vollkommenen Dreyklang, und zwar allezeit mit der großen Terz und reinen Quinte, bekommen, wenn der Choral oben oder in der Mitte steht, welches über der Dominante der Grundstimme geschieht. Wenn der Choral in der untersten Stimme steht, muß der vorletzte Tact den unvollkommenen Dreyklang, nähmlich die große Sexte und kleine Terz, bekommen, weil die Choräle meisten Theils die zweyte Stufe im vorletzten Tacte haben; die zweyte Stufe aber eines Grundtons, wenn sie um einen Ton steigt oder fällt, nimmt allezeit die große Sexte zu sich, wie wir in den Tonleitern gesehen haben. Übrigens bekommen die übrigen Tacte meisten Theils nur folgende Accorde: $^{5}_{3}\,^{6}_{3}$ oder $^{8}_{3}\,^{8}_{6}$ oder $^{10}_{3}\,^{8}_{6}$, wenn diese letzteren nicht empfindliche Noten sind. Hier folgt das erste Beyspiel, in welchem die Striche / zwischen den Noten die erlaubten verdeckten Quinten und Octaven bedeuten.

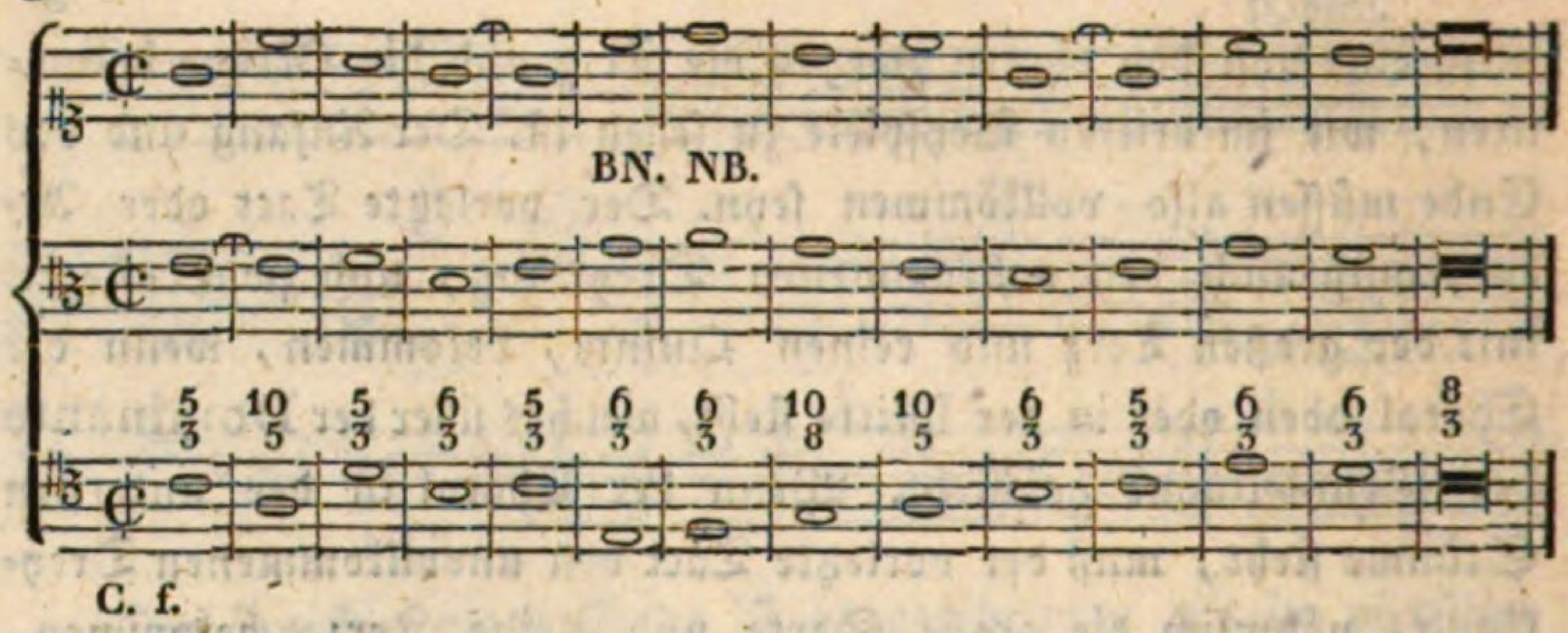
Ausfüllungs-Stimme.



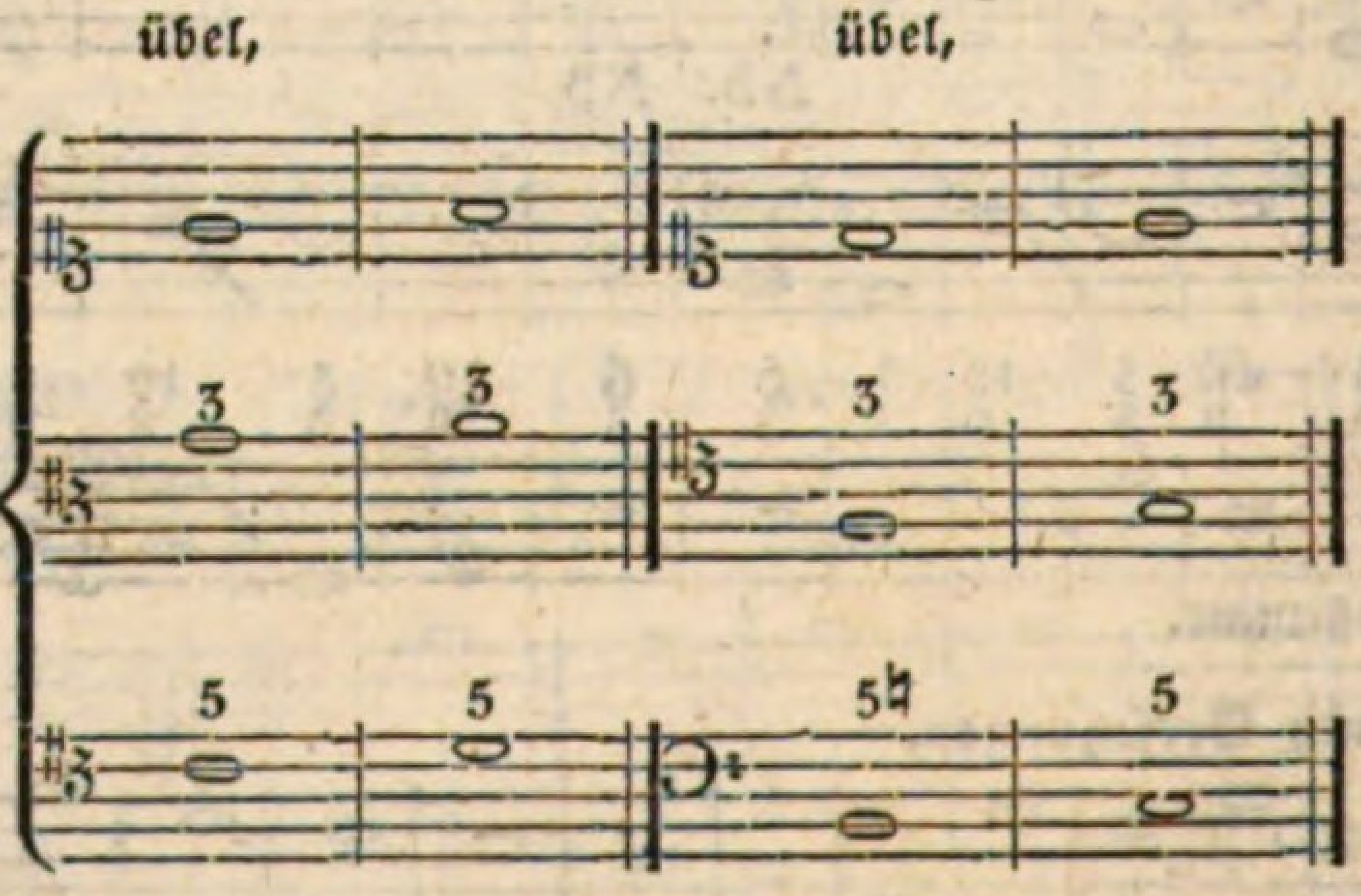
Grundstimme.

Die zwey Versetzungen.





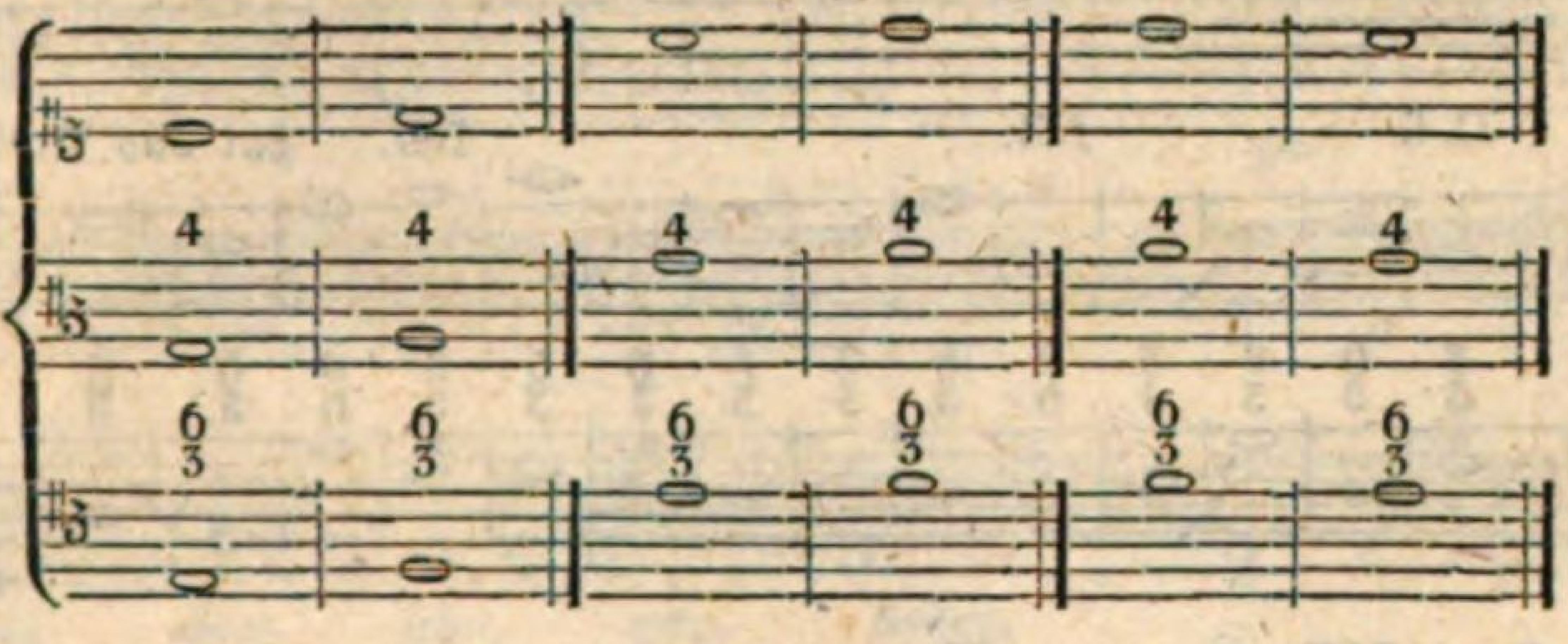
Die zwey NB. im sechsten und siebenten Tacte hier, und im ersten Beyspiele oben im siebenten und achten Tacte, bedeuten, daß es im einfachen Contrapuncte kein Fehler sey, zwey oder drey Sexten=Accorde gleich nach einander zu setzen, weil sie nicht umgekehrt werden; im doppelten Contrapuncte der Octave aber wären sie fehlerhaft, weil daraus, wenn der Discant um eine Octave tiefer, und der Grundton um eine Octave höher gesetzt würde, zwey reine Quinten, oder eine reine nach der verminderten, in der geraden Bewegung entstånden; z. B.



Verkehrungen.

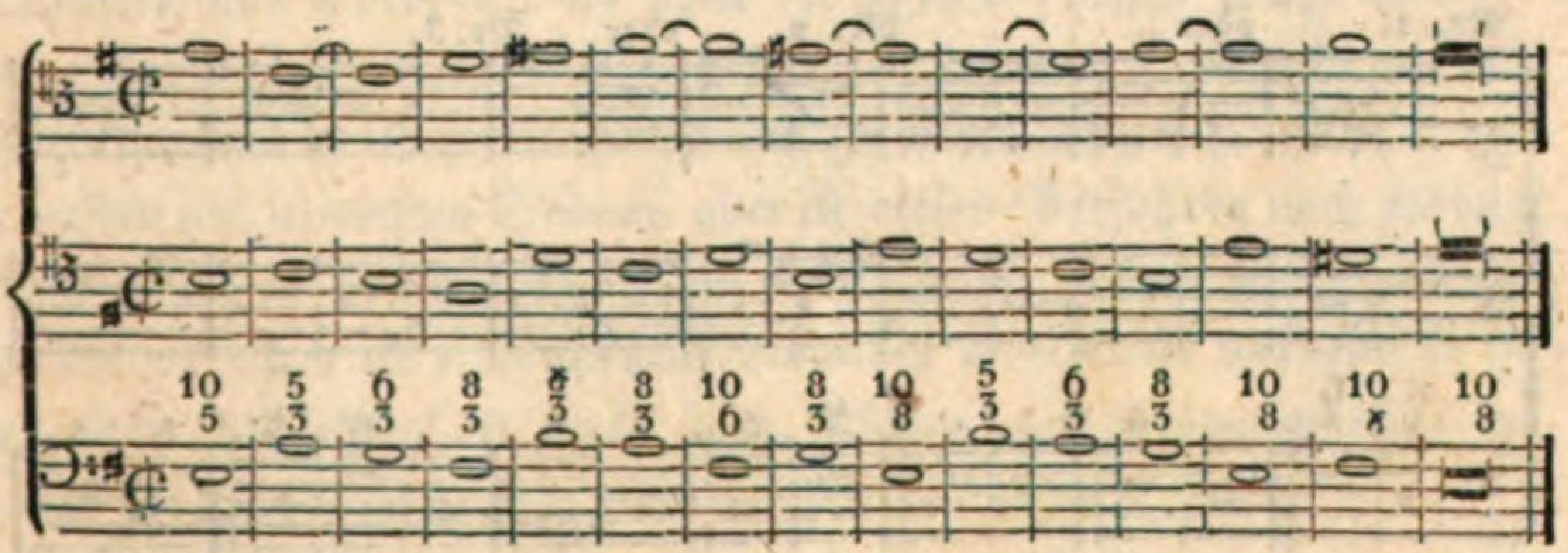
Es war vor Zeiten zwar eine Regel, man solle die Sexten=Folge allezeit nahe beysammen halten, damit man die Quarten=Folge in den oberen Stimmen nicht so beleidigend vernehmen könne; z. B.

oder

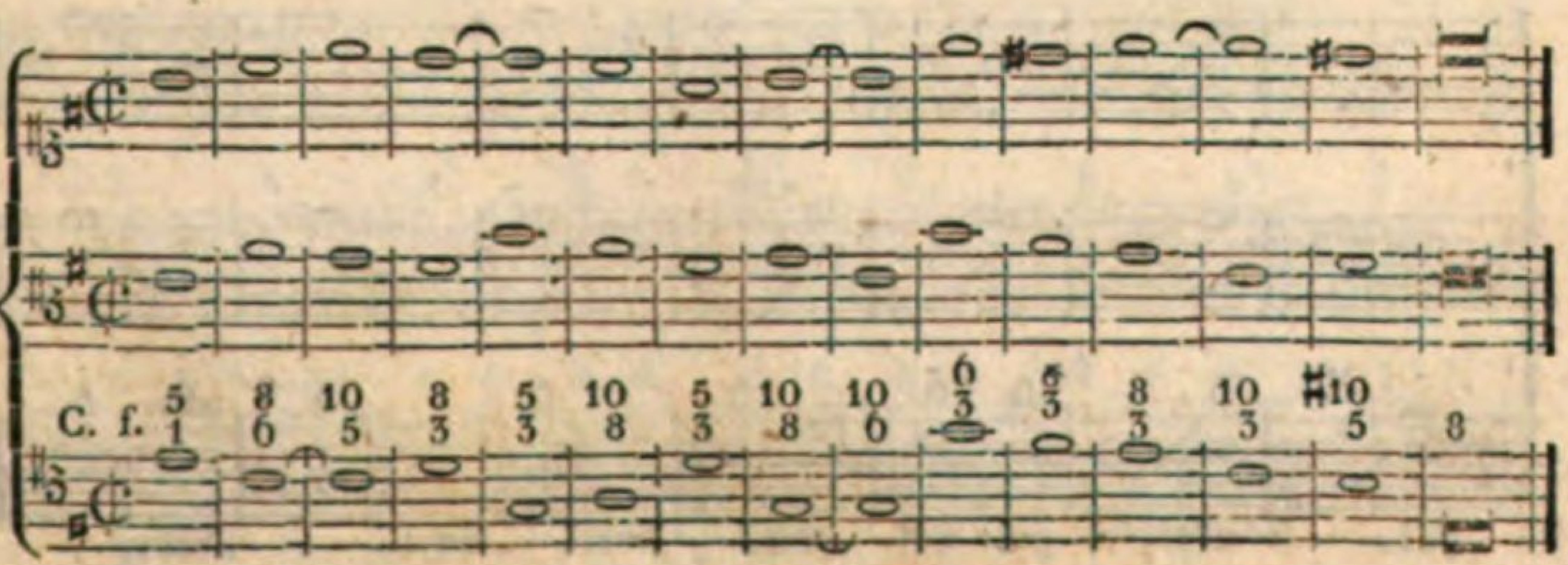


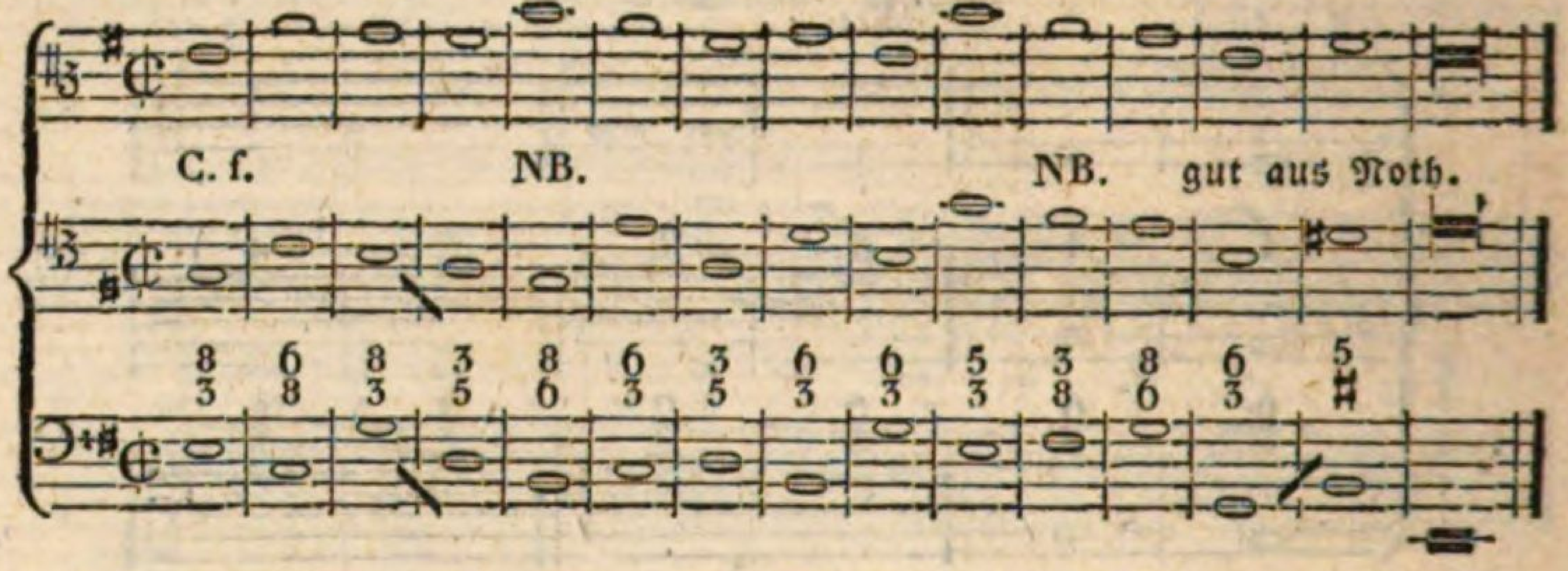
Man ist aber Erstens nicht allezeit im Stande, ohne den guten Gesang zu beleidigen, geschwind mit dem Discant und Alt in die Tiefe, oder mit der Grundstimme in die Höhe zu kommen; zweytens ist oft der Choral oder das Fugen-Thema oder Contra-Thema Ursache, daß man die Sexten so weit, wie oben im ersten und dritten Beyspiele geschah, von einander setzen muß: folglich war diese Regel eine Zwangregel.

Der zweyte Choral in E-moll.

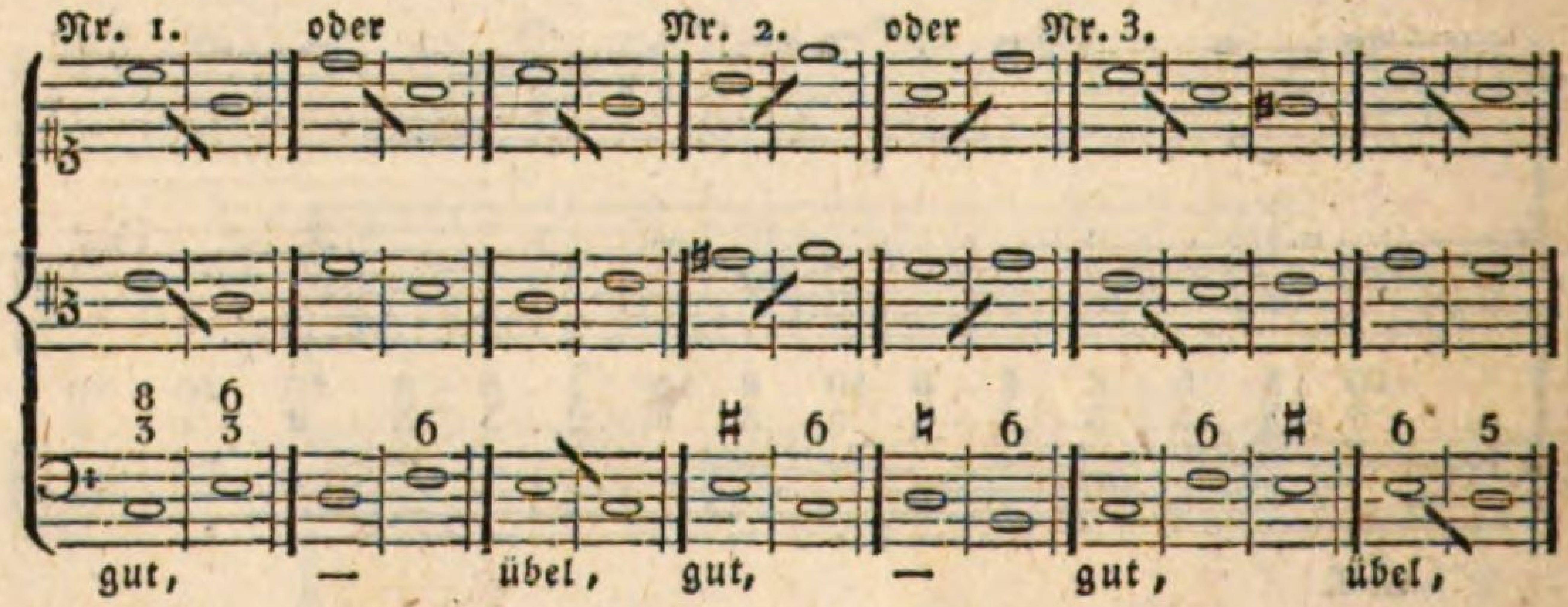


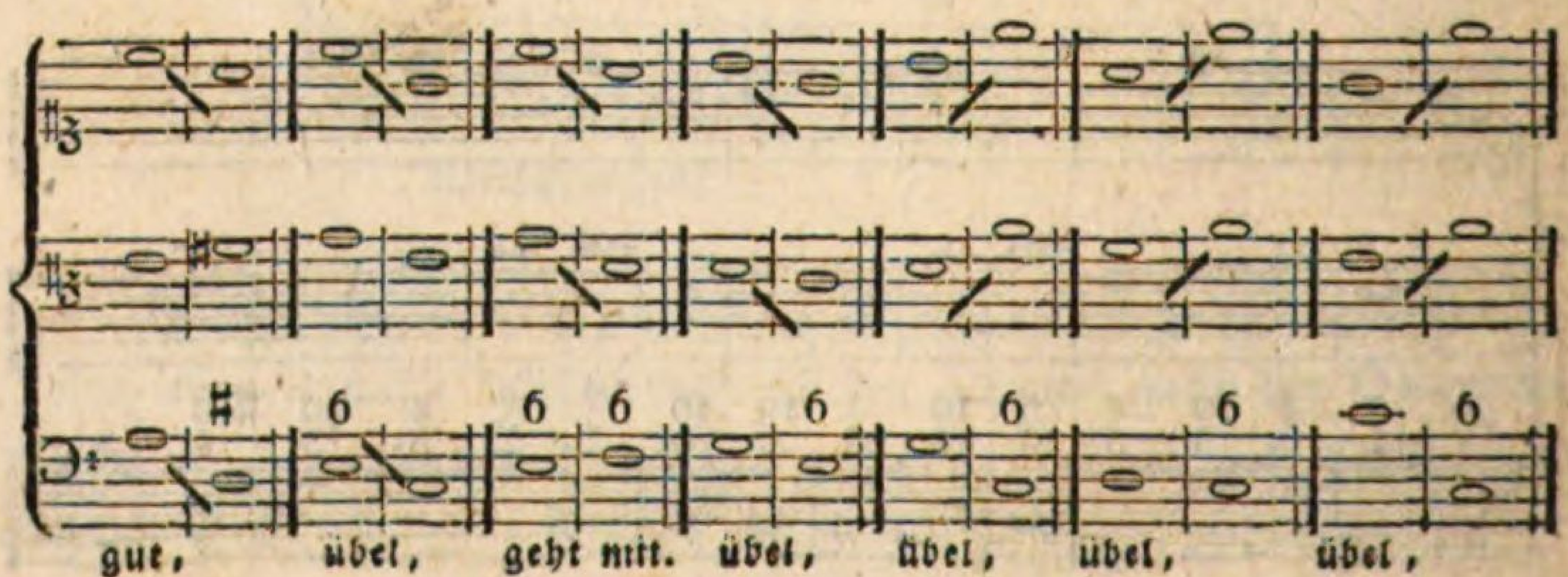
C. f.

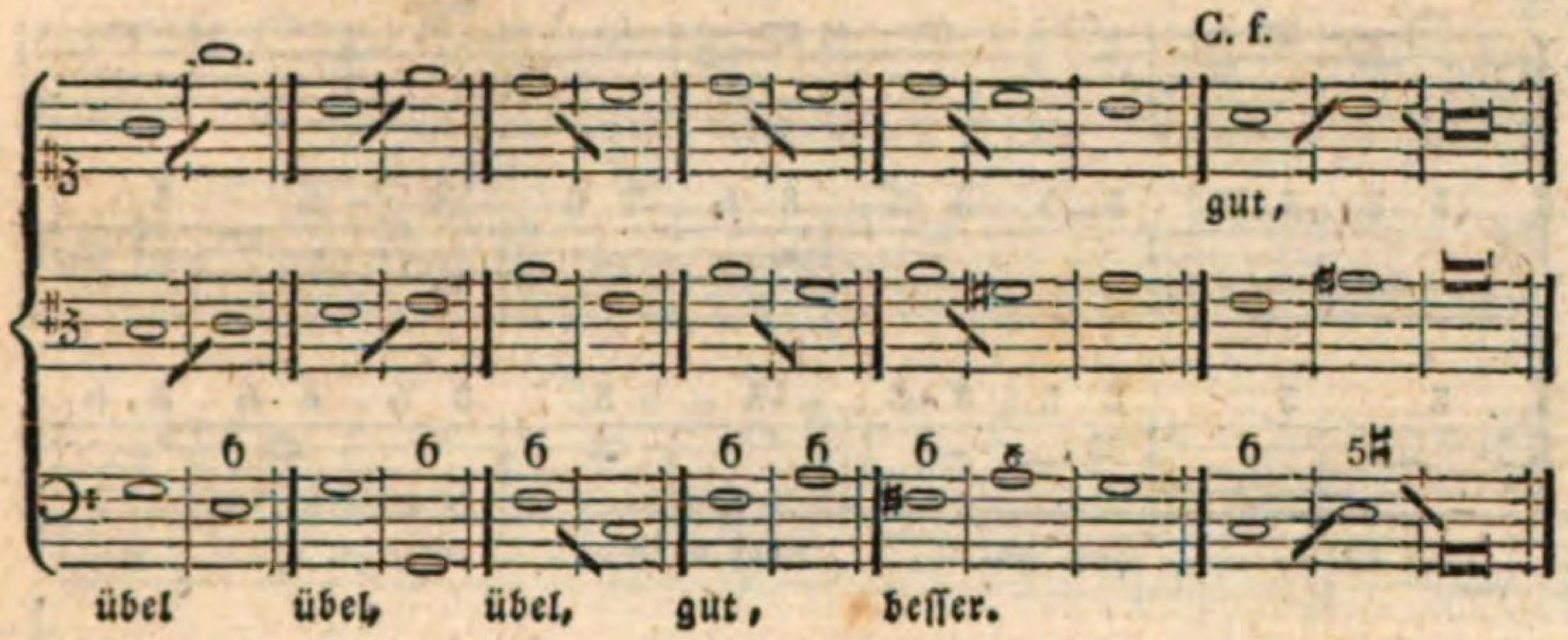




Das NB. bey dem H im Alte, und auch das bey dem Fis im Tenor, bedeutet, daß es kein Fehler wäre, diese zwey Mi-Töne zu verdoppeln, weil keiner von beyden das Semitonium Modi, Dis, ist. Endlich ist noch zu erinnern, daß Händel, Sebastian Bach, und andere gute Meister des reinen Satzes sich folgender drey Sätze, worin verdeckte Quinten stecken, sehr oft bedienet haben; die übrigen aber, wobey alle drey Stimmen in der geraden Bewegung gehen, und die, wo die oberen zwey Stimmen zugleich Sprünge machen, wenn auch die Grundstimme in der Gegenbewegung fortschreitet, bleiben fast alle verbothen.



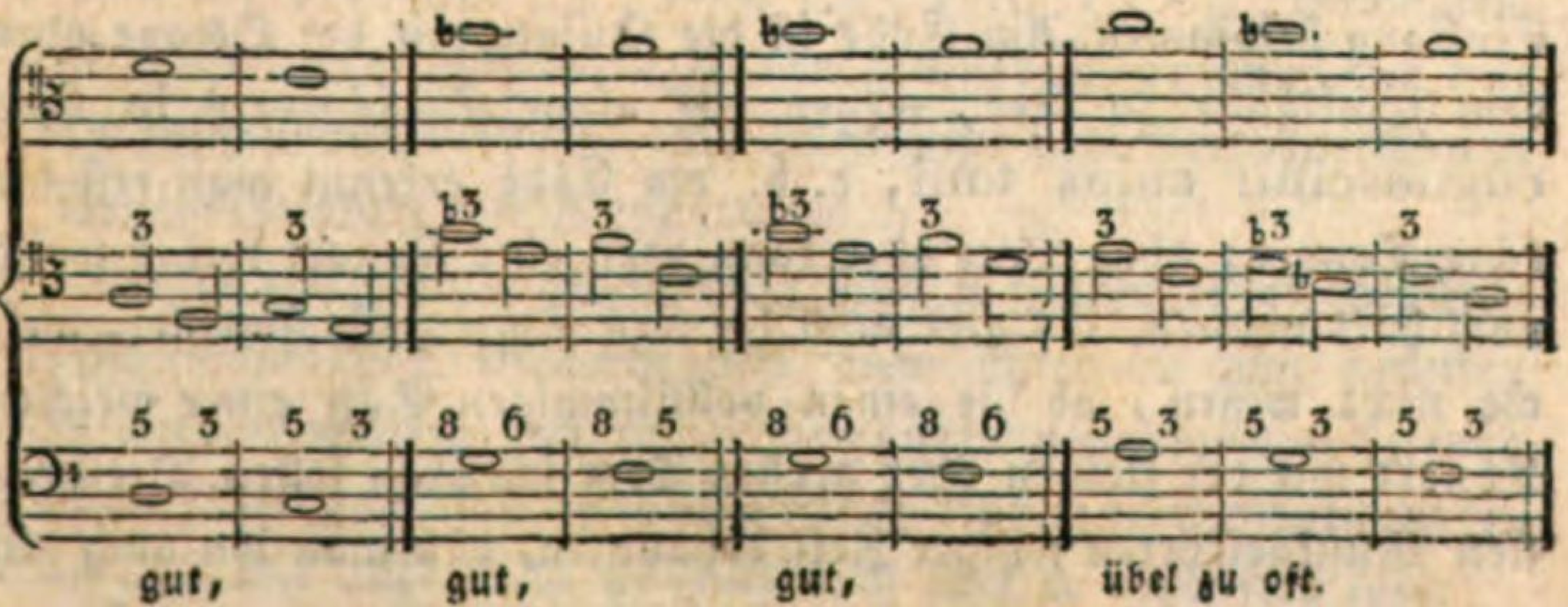


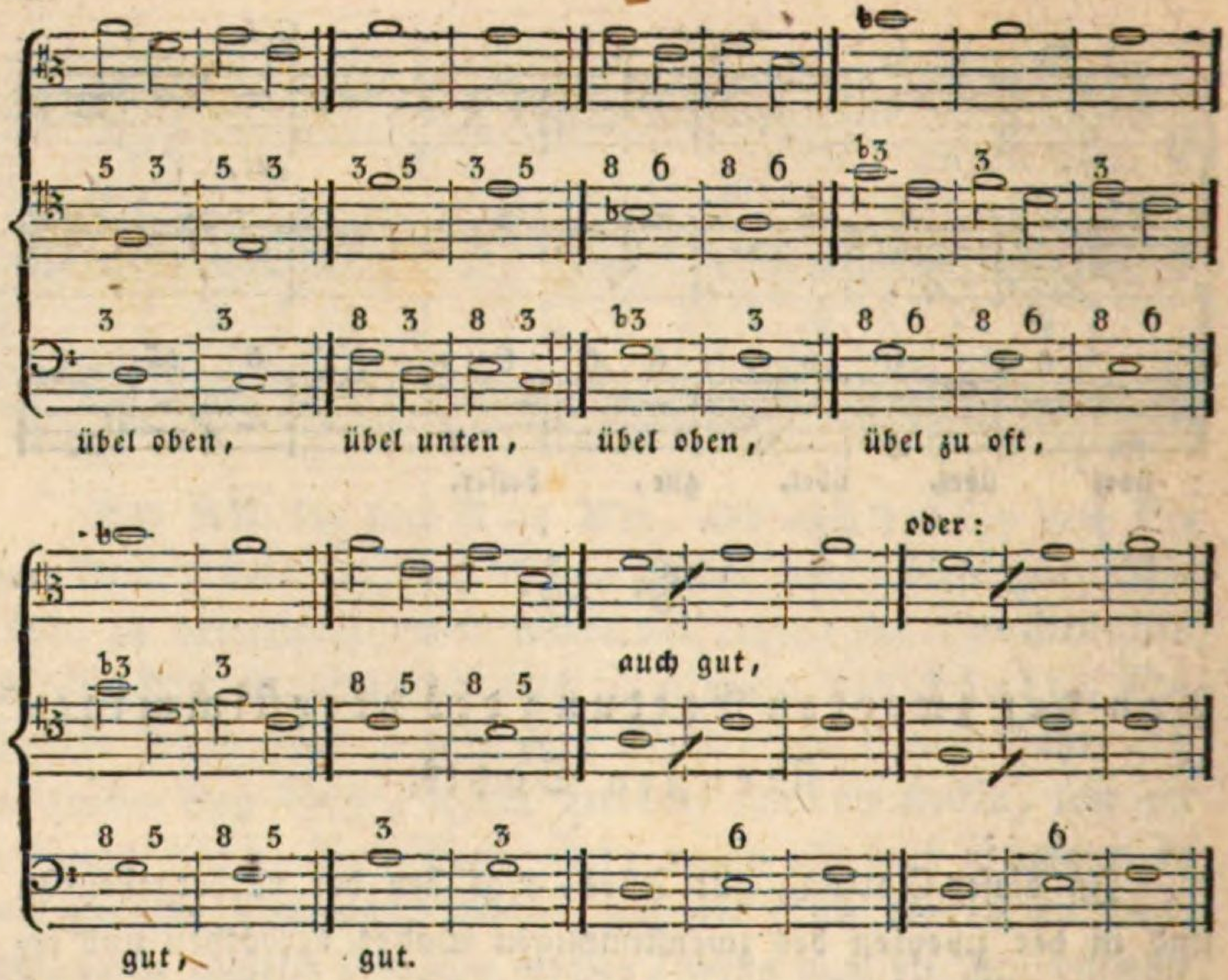


§. 14.

Von der zweyten Gattung des dreystimmigen strengen Satzes.

In dieser Gattung gilt Alles, was bey der vorhergehenden und in der zweyten des zweystimmigen Satzes verbothen und erlaubt war. Nur ist besonders zu merken, daß hier jener Fehler zweyer Quinten und Octaven, die oben im zweystimmigen Satze mit einem Terz-Sprunge zu machen verbothen worden, nicht mehr als ein Fehler, wenn es in der Mittelstimme geschieht, anzusehen sey; in der obersten und untersten Stimme aber ist dieses Verfahren noch fehlerhaft. Wenn aber diese Sätze 5 3 | 5 ꝛc. || 8 6 | 8 ꝛc. || in der Mittelstimme öfter als einmahl nach einander angebracht werden, so ist es abermahls fehlerhaft, weil sie zu quinten- und octavenmäßig klingen; z. B.



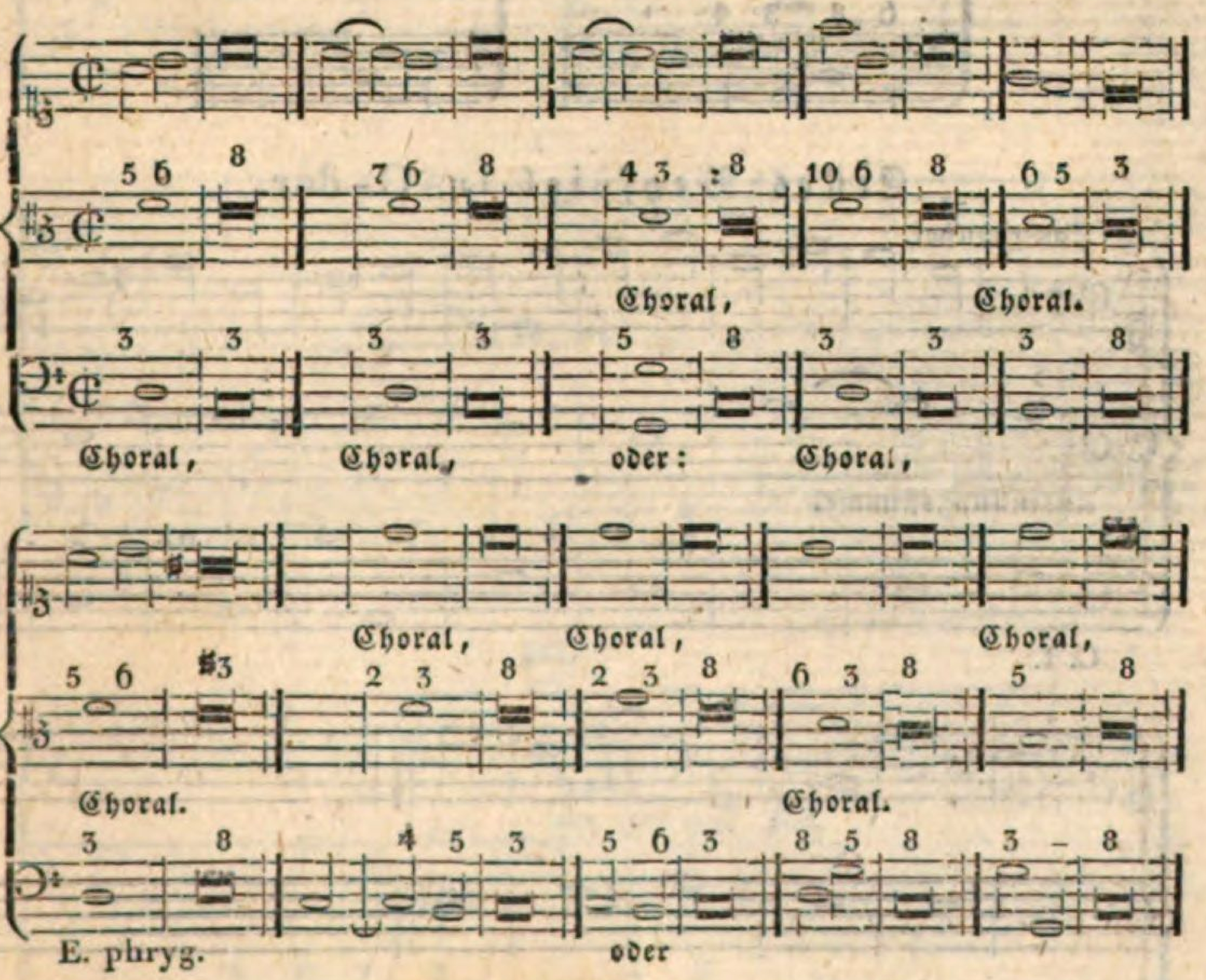


In dieser Gattung und in den folgenden sind alle unharmonischen Querstände schon erlaubt, wenn sie das Gehör nicht zu sehr beleidigen. Auch ist es hier erlaubt, im Durchgange nähmlich, im Aufstreiche ofters $\begin{smallmatrix}8\\5\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}5\\1\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}5\\5\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}6\\1\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}8\\8\end{smallmatrix}$ über dem Grundtone anzubringen; $\begin{smallmatrix}8\\5\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}5\\1\end{smallmatrix}$ darf sogar im allerersten Accorde vorkommen, wenn der Contrapunct eine Oberstimme hat, und die Terz keinen Platz findet. Der letzte Tact muß $\begin{smallmatrix}8\\8\end{smallmatrix}$ erhalten, wenn der Choral nicht in der untersten Stimme ist; wenn dieser aber unten zu stehen kommt, so muß er die tonartmäßige Terz und nur eine Octave oder den Einklang bekommen. Am Ende ist die Quinte mit der Octave oder dem Einklange zu leer, wegen des alten Sprichworts in fine cognoscitur cujus toni, d. h. am Ende erkennt man erst die echte Tonart; ohne Terz aber kann man eine Tonart weder weich noch hart nennen. Es gibt auch heut zu Tage noch Zweifler, welche nicht wissen, ob sie einen vollstimmigen Satz einer weichen Tonart mit der kleinen oder großen Terz schließen sollen. Die meisten Musikgelehrten jetziger Zeit behaupten, daß man ihn auch mit

der kleinen Terz endigen müsse; man kann aber auch eine weiche Tonart mit der großen Terz schließen, wenn nichts mehr folgt.

Der vorletzte Tact kann folgende Cadenzen bekommen, worauf der letzte allezeit einen vollkommenen Accord machen muß.

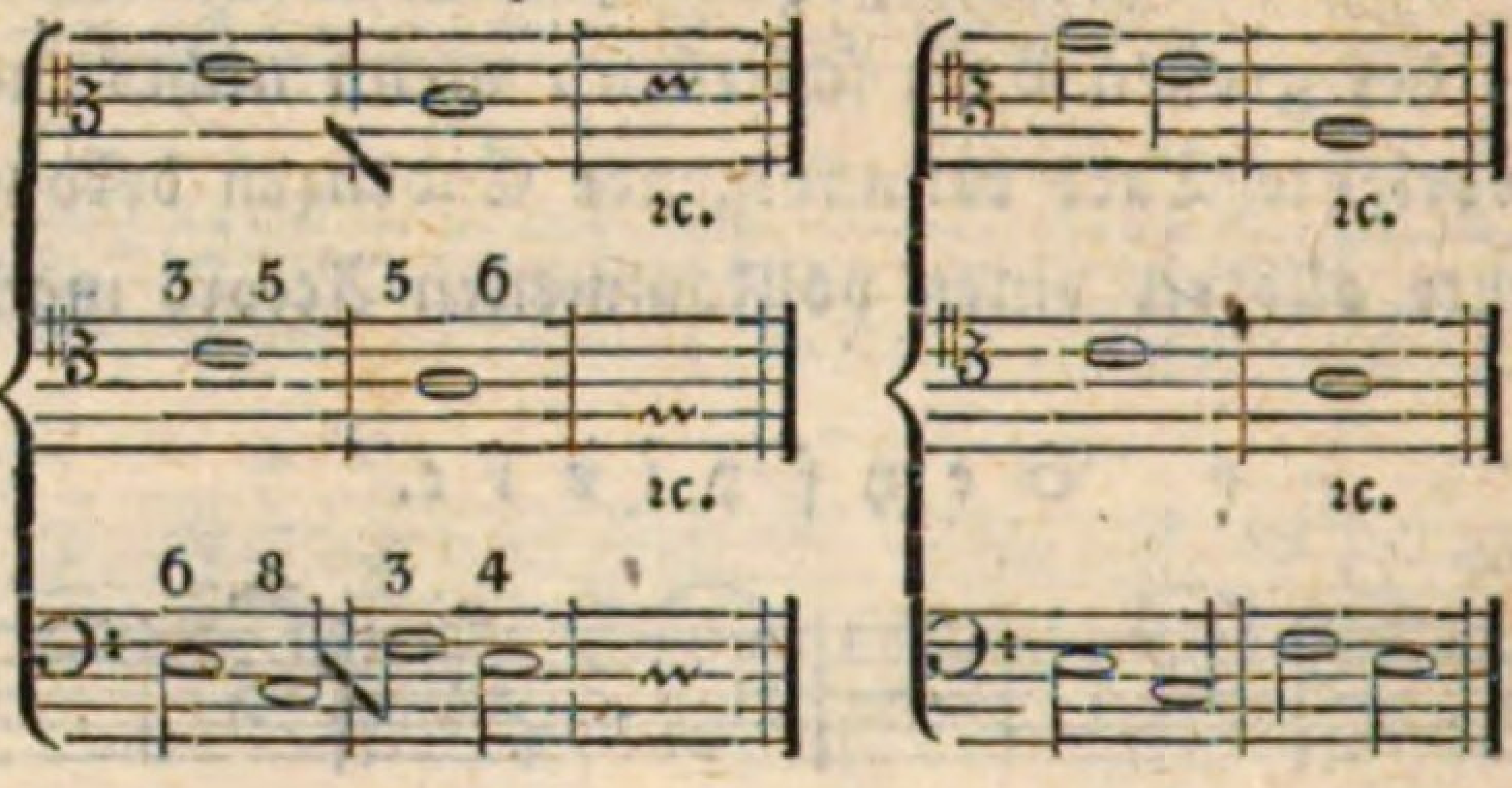
Beyspiele.



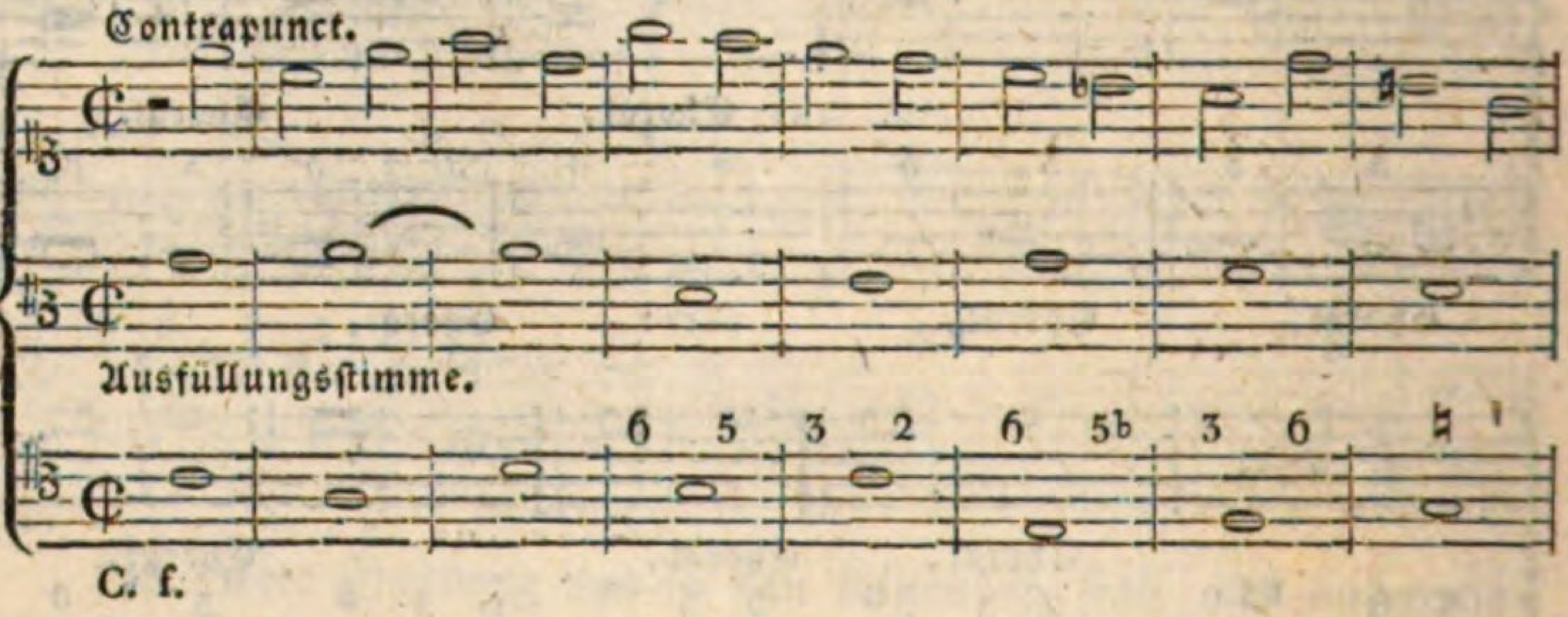
Der Discant und Alt können hier auch verwechselt werden. Alle Niederstreiche müssen einen vollkommenen oder unvollkommenen Accord, nähmlich $\frac{5}{3}\,\frac{8}{3}$ | oder $\frac{6}{3}\,\frac{8}{6}$ | oder $\frac{5}{3}\,\frac{6}{6}$ || bekommen. Zwey vollkommene Consonanzen von gleicher Benennung sind hier in den äußersten Stimmen, vom Aufstreiche zum Niederstreiche, in der Gegenbewegung aus Noth erlaubt.

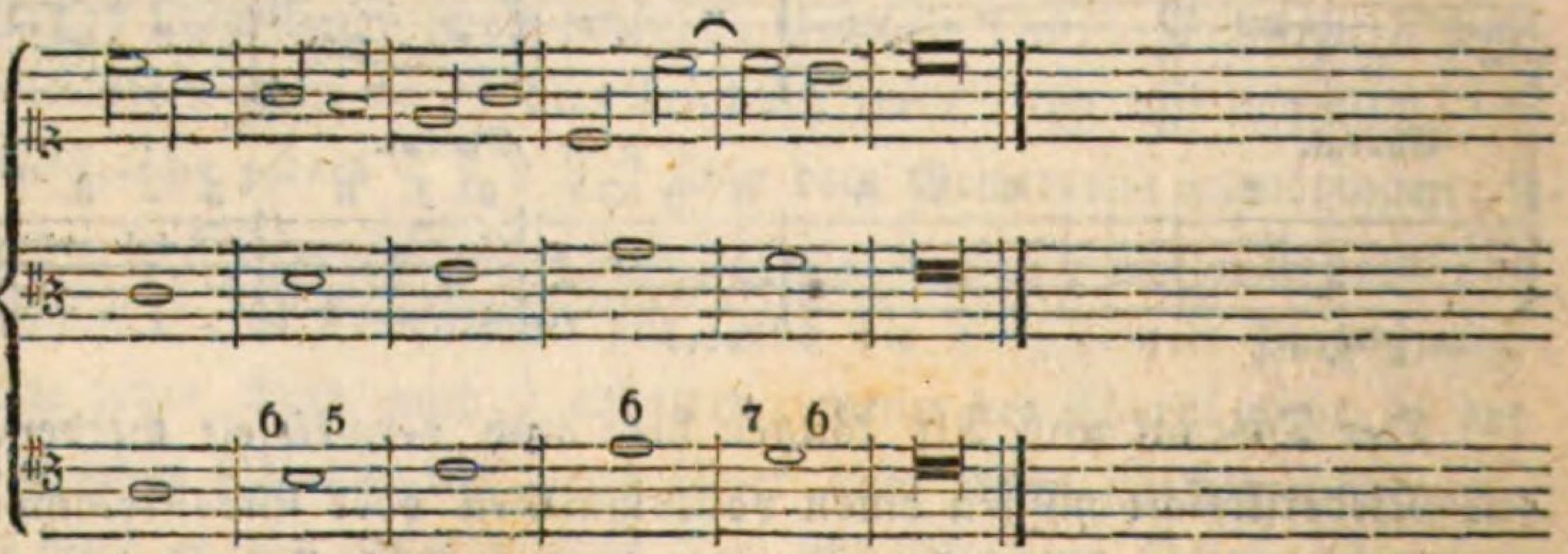
An den zwey Quinten, die Herr Fux in seinem letzten Beyspiele dieser nähmlichen Gattung in F vom achten bis zum neunten Tacte hinüber gemacht hat, findet man diese Ausnahme oder Licenz; siehe Nr. 1. welches sich im freyen Satze (wo sich eine jede Stimme bewegen darf wie und wann sie will) nach Nr. 2. verbessern läßt.

Nr. 1. Licenz. Nr. 2. verbessert.

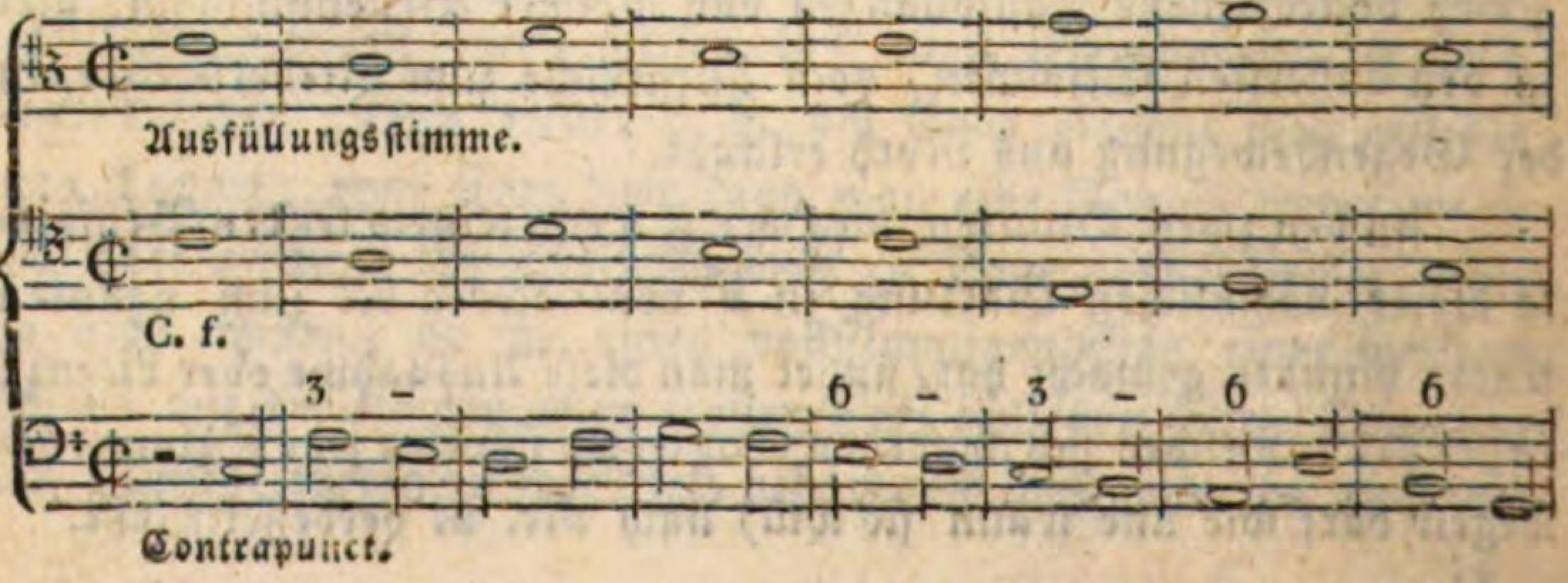


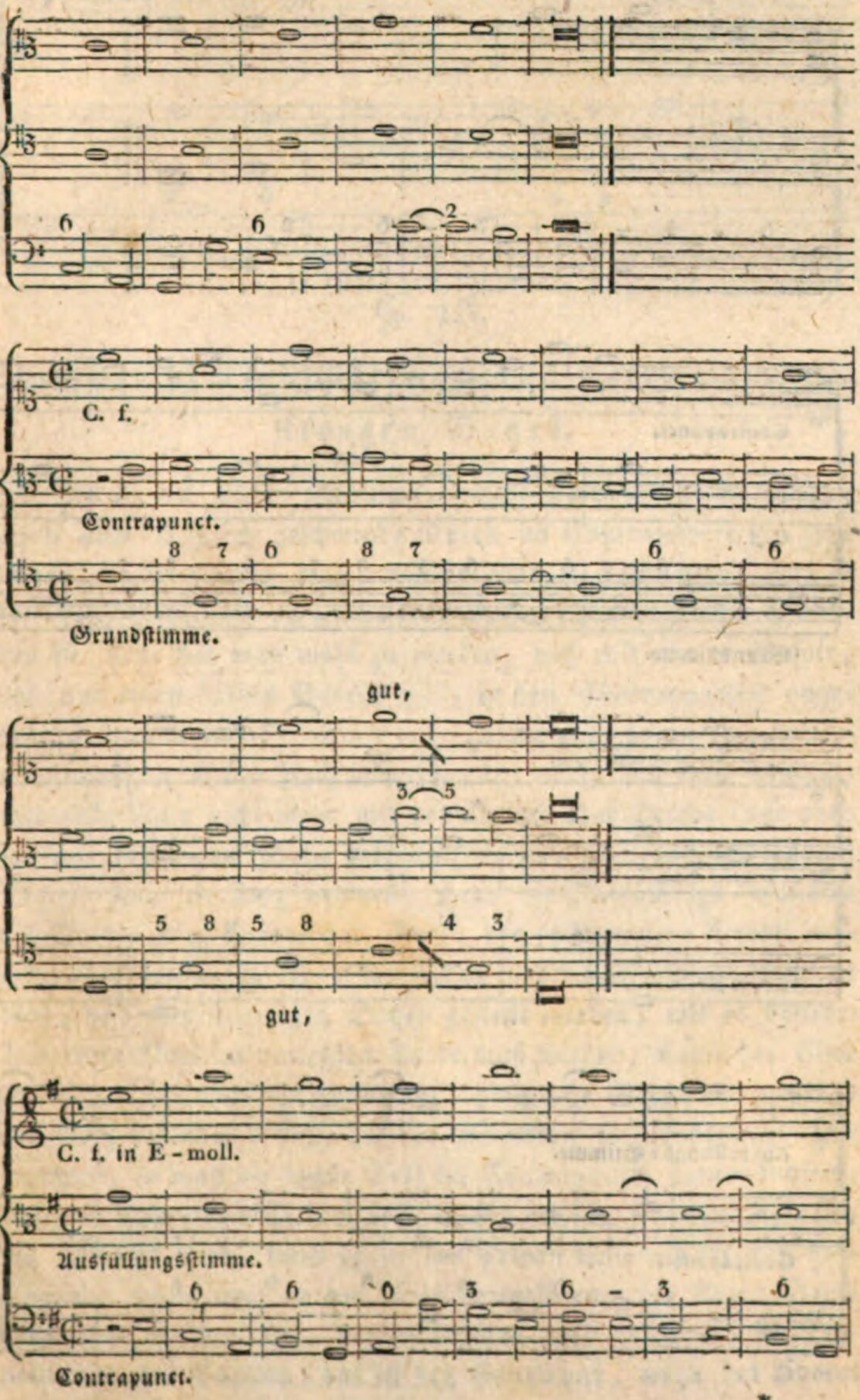
Erstes Beyspiel in C-dur.



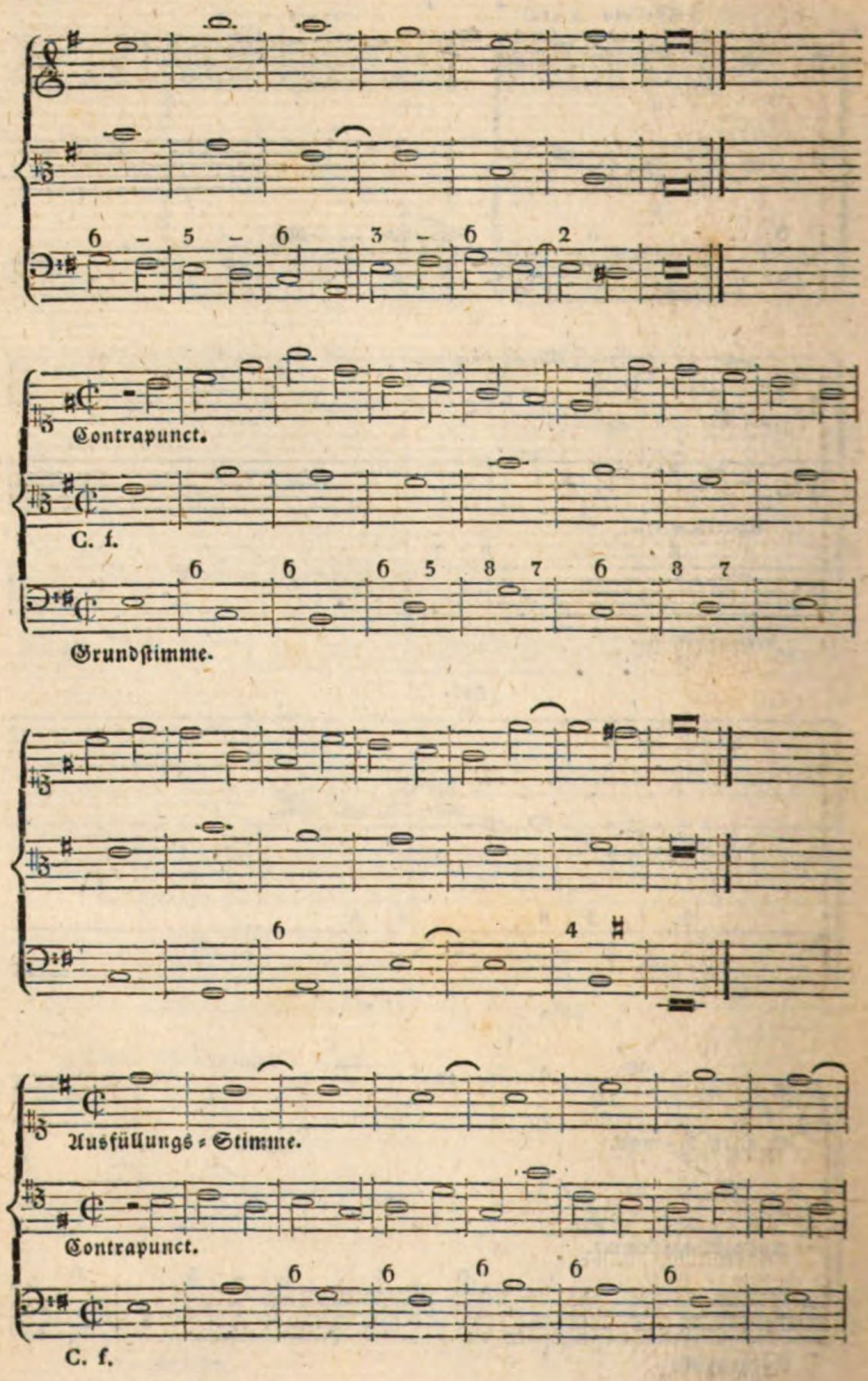


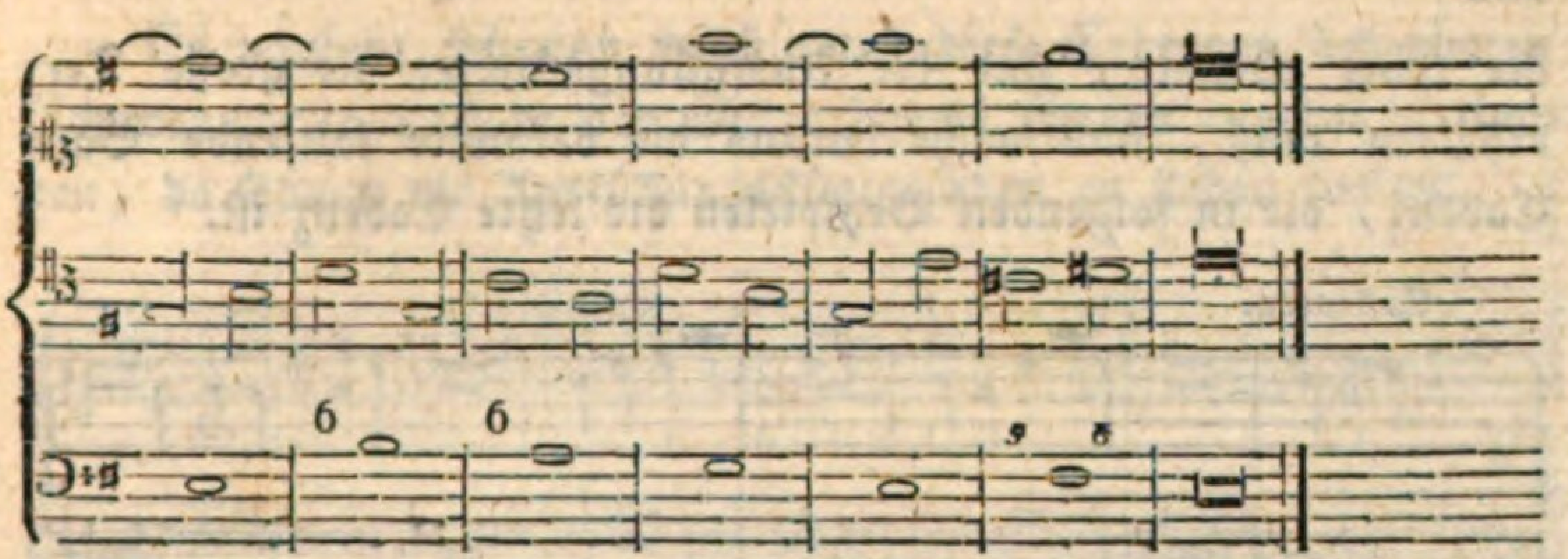
Zwey Versetzungen.




C. f.
Contrapunct.
Grundstimme.
gut,
gut,
C. f. in E-moll.
Ausfüllungsstimme.
Contrapunct.

*


Contrapunct.
C. f.
Grundstimme.
Ausfüllungs-Stimme.
Contrapunct.
C. f.

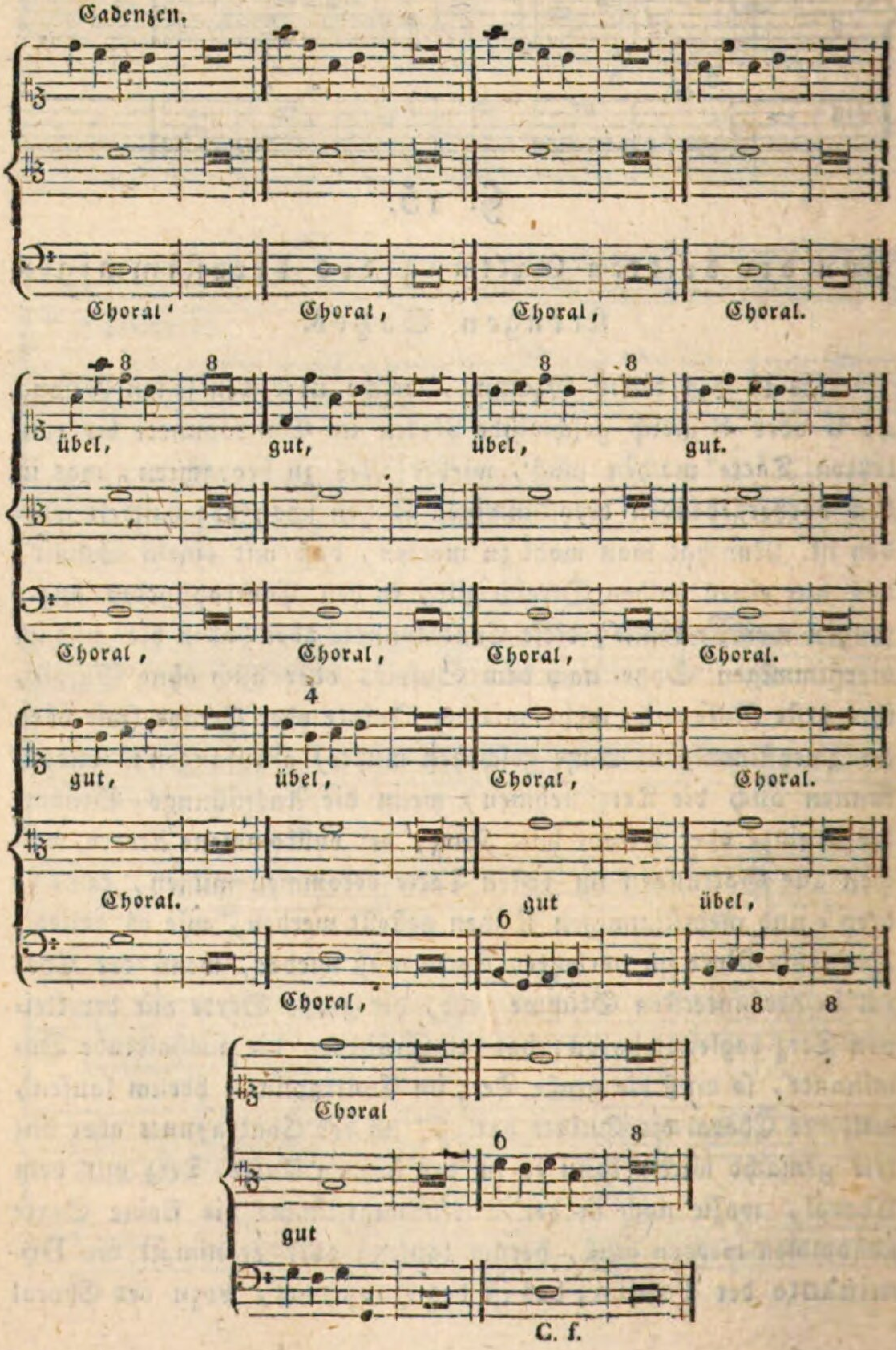


§. 15.

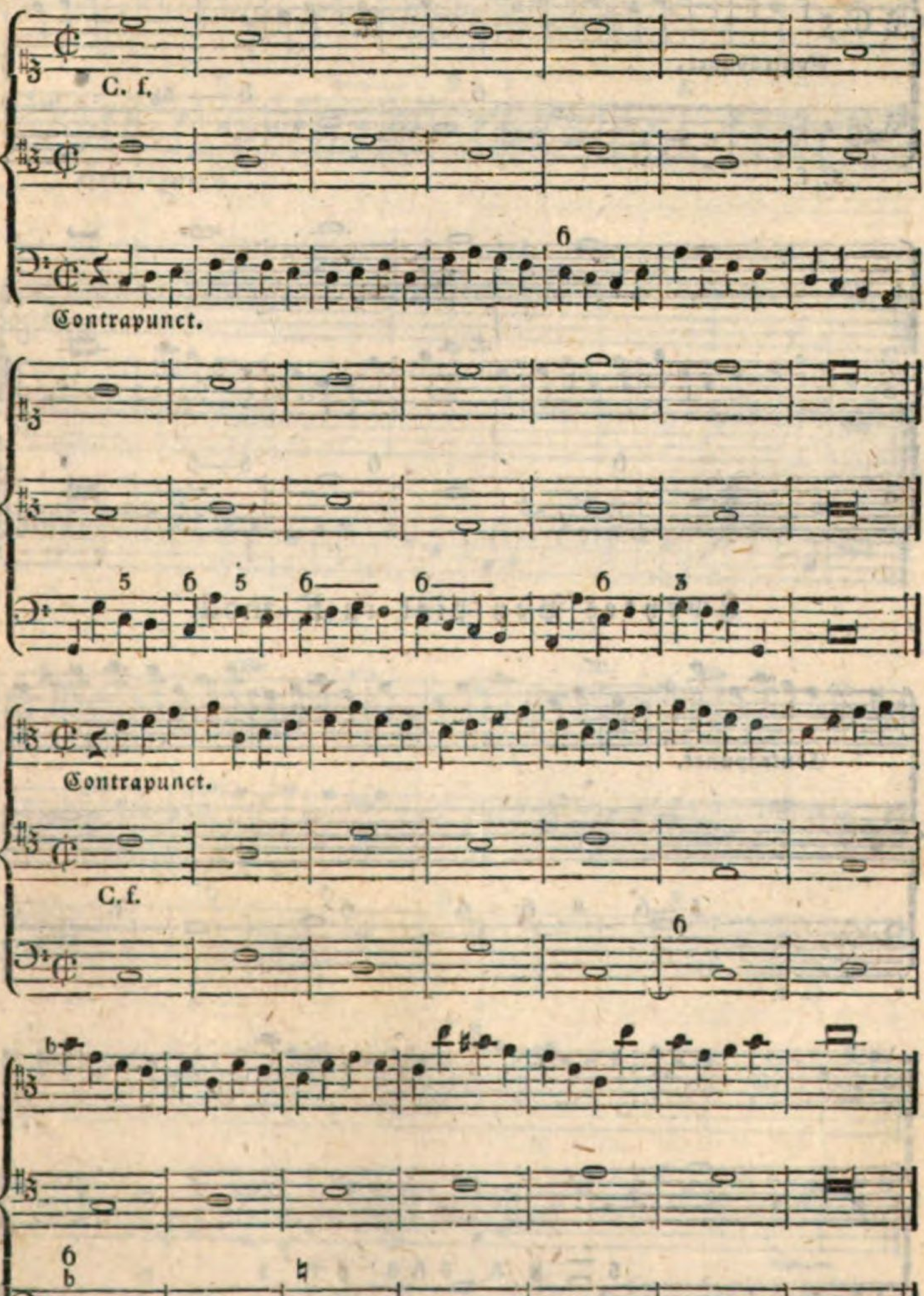
Von der dritten Gattung des dreystimmigen strengen Satzes.

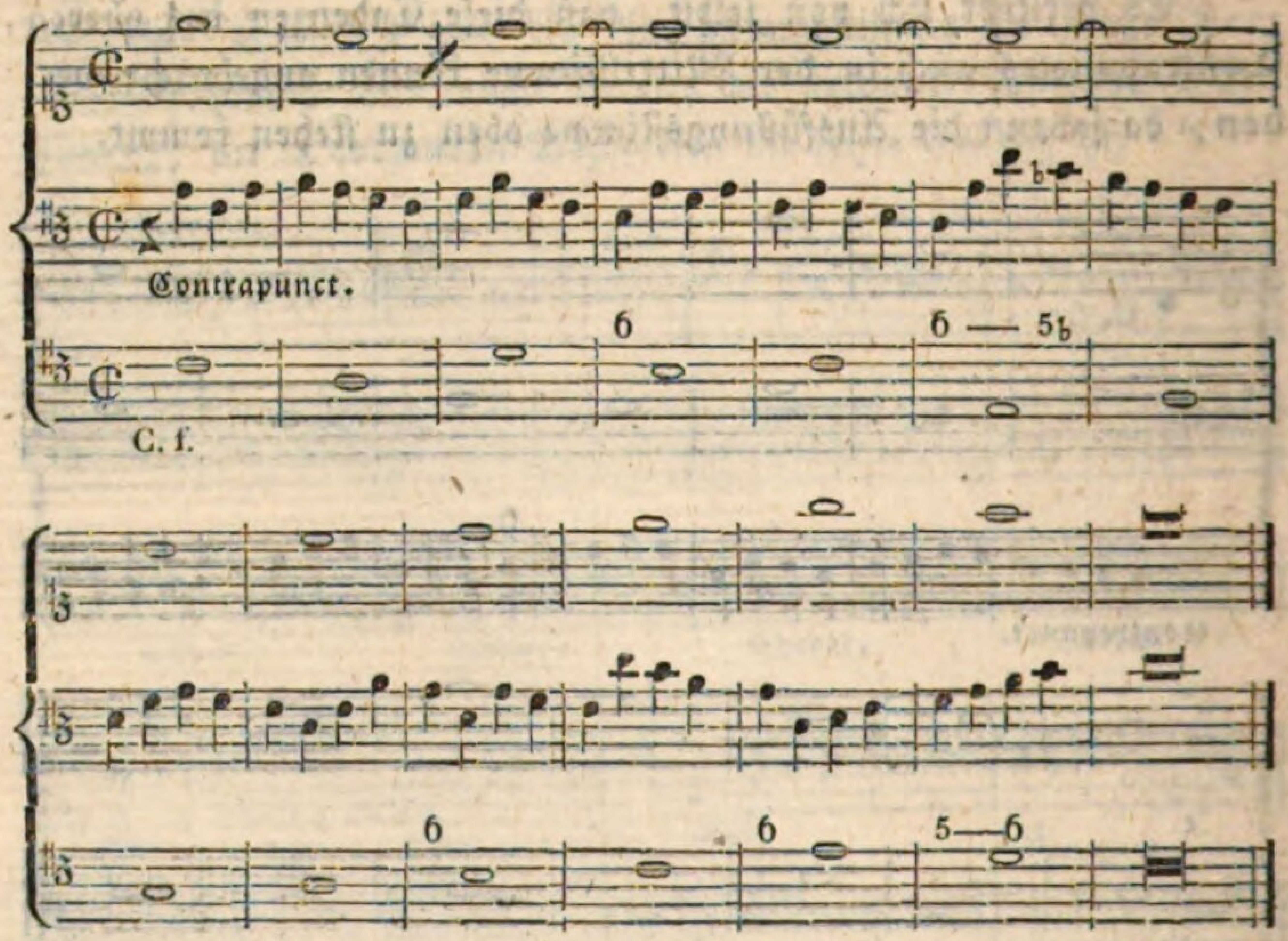
Es ist bey dieser Gattung, welche über den festen Gesang 4, 6 oder 8 gleich geschwinde Noten im Contrapuncte bis zum letzten Tacte machen muß, wieder alles zu beobachten, was in den vorhergehenden dreystimmigen Sätzen schon abgehandelt worden ist. Nur hat man wohl zu merken, daß mit einem Suspir, das nur einen halben Streich gilt, in den Contrapuncten angefangen werden könne; diese Contrapuncte aber haben hier und im vierstimmigen Satze nach dem Suspir, oder auch ohne Suspir, ihre erste Note nicht mehr mit der Quinte oder Octave (wie oben im zweystimmigen Satze geschehen mußte) anzufangen; sondern können auch die Terz nehmen, wenn die Ausfüllungs-Stimme die Quinte oder Octave hat. Kurz, der vollkommene Accord, welchen alle Gattungen im ersten Tacte bekommen müssen, kann in drey- und mehrstimmigen Sätzen gestellt werden, wie es beliebt. Die letzte Note im vorletzten Tacte muß wieder, wenn der Choral in der untersten Stimme steht, die große Sexte mit der kleinen Terz begleitet haben; hat der Grundton die aushaltende Dominante, so muß die große Terz im Contrapuncte herum laufen, weil der Choral die Quinte hat. Wenn der Contrapunct aber unten gemacht wird, kann er in der kleinen Unter-Terz mit dem Choral, wozu noch in der Ausfüllungsstimme die kleine Sexte genommen werden muß, herum laufen; oder er nimmt die Dominante der Tonica, das ist des递auptt ons, wozu der Choral

die reine Quinte, und die Ausfüllungsstimme die große Terz erhalten muß, und macht daraus die bekannte laufende Baß-Cadenz, die in folgenden Beyspielen die letzte Cadenz ist.

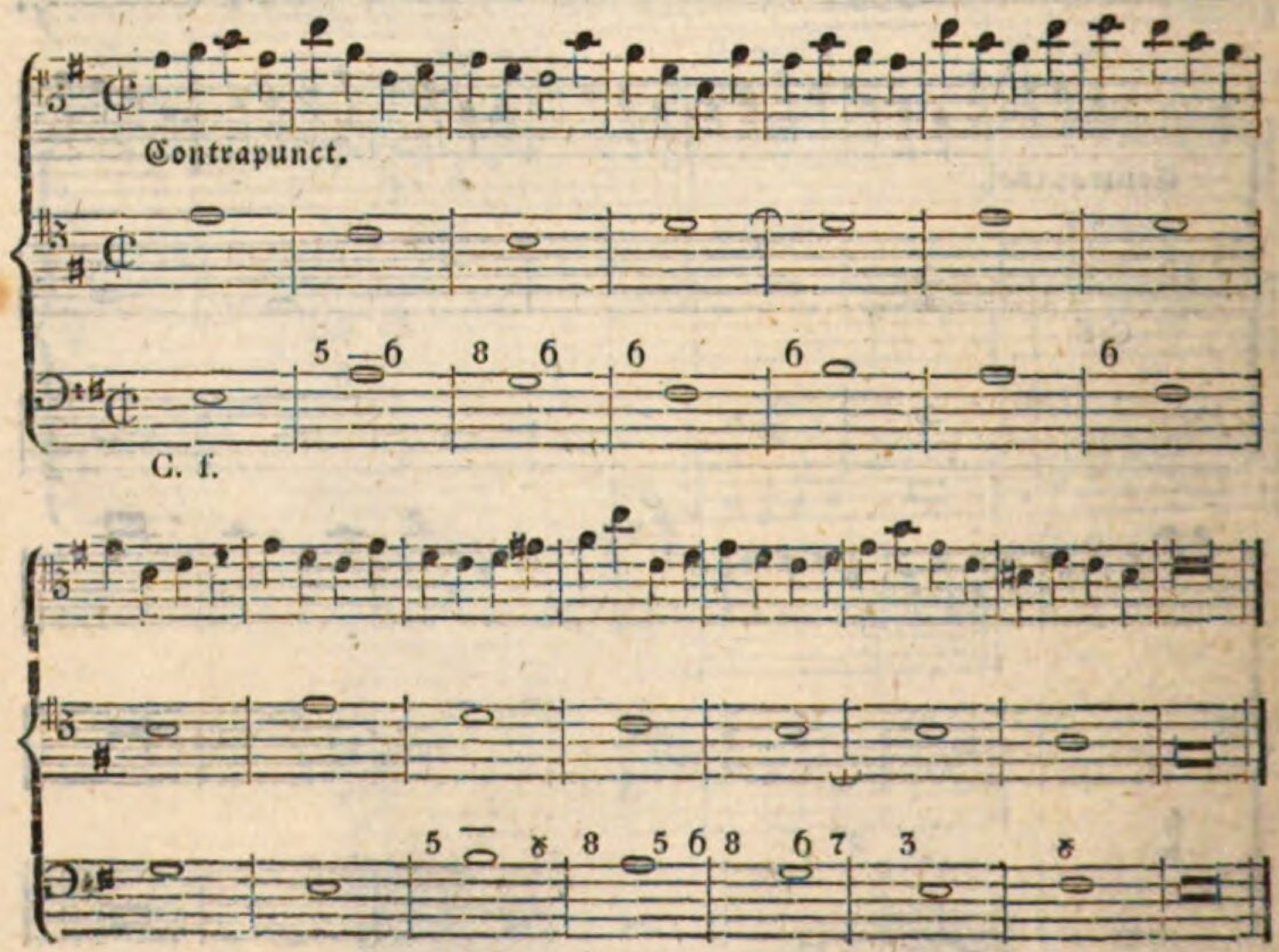


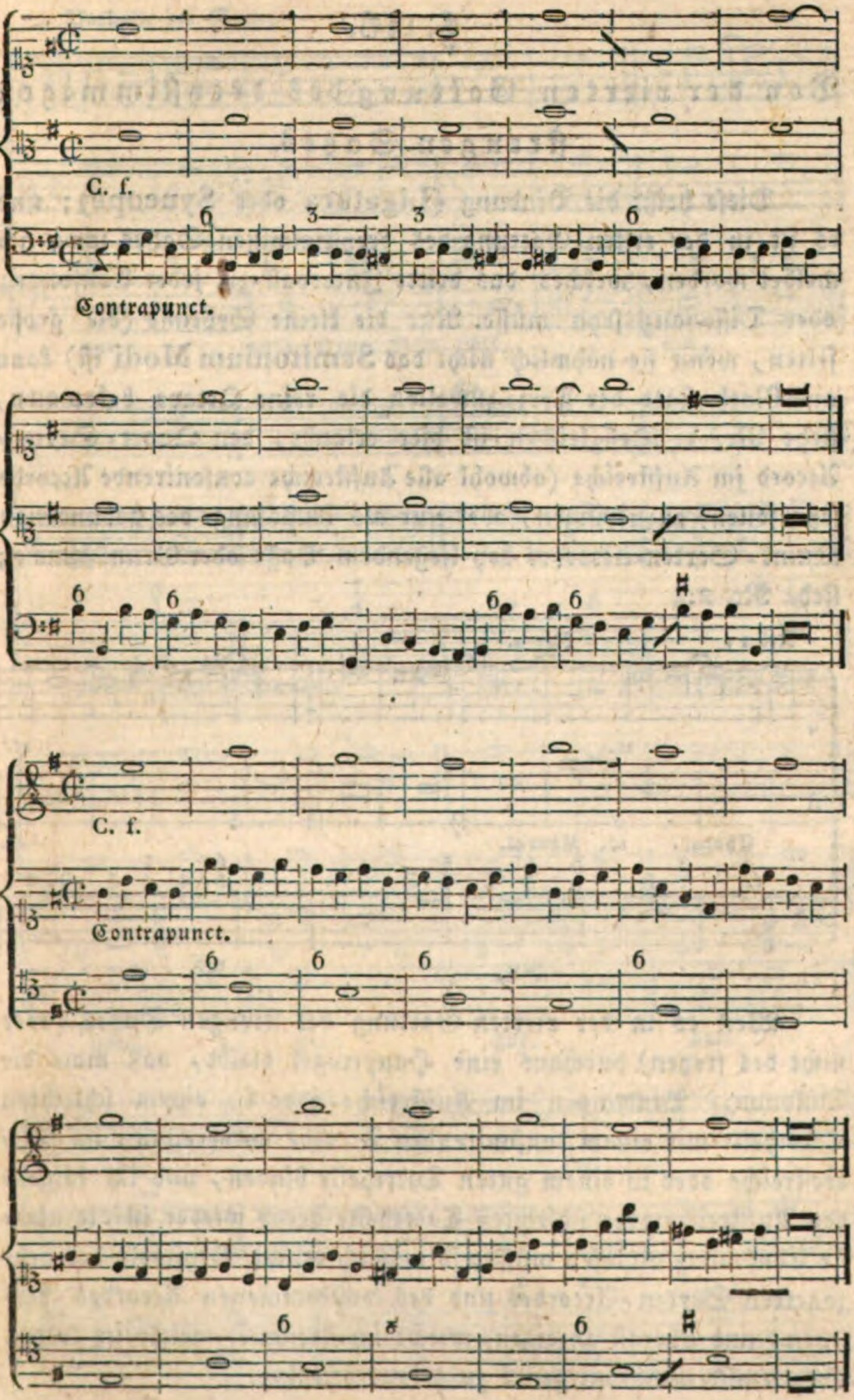
Es versteht sich von selbst, daß diese Cadenzen des oberen Contrapunctes auch in der Mittelstimme können angebracht werden, da sodann die Ausfüllungsstimme oben zu stehen kommt.





Zweytes Beyspiel in E-moll.

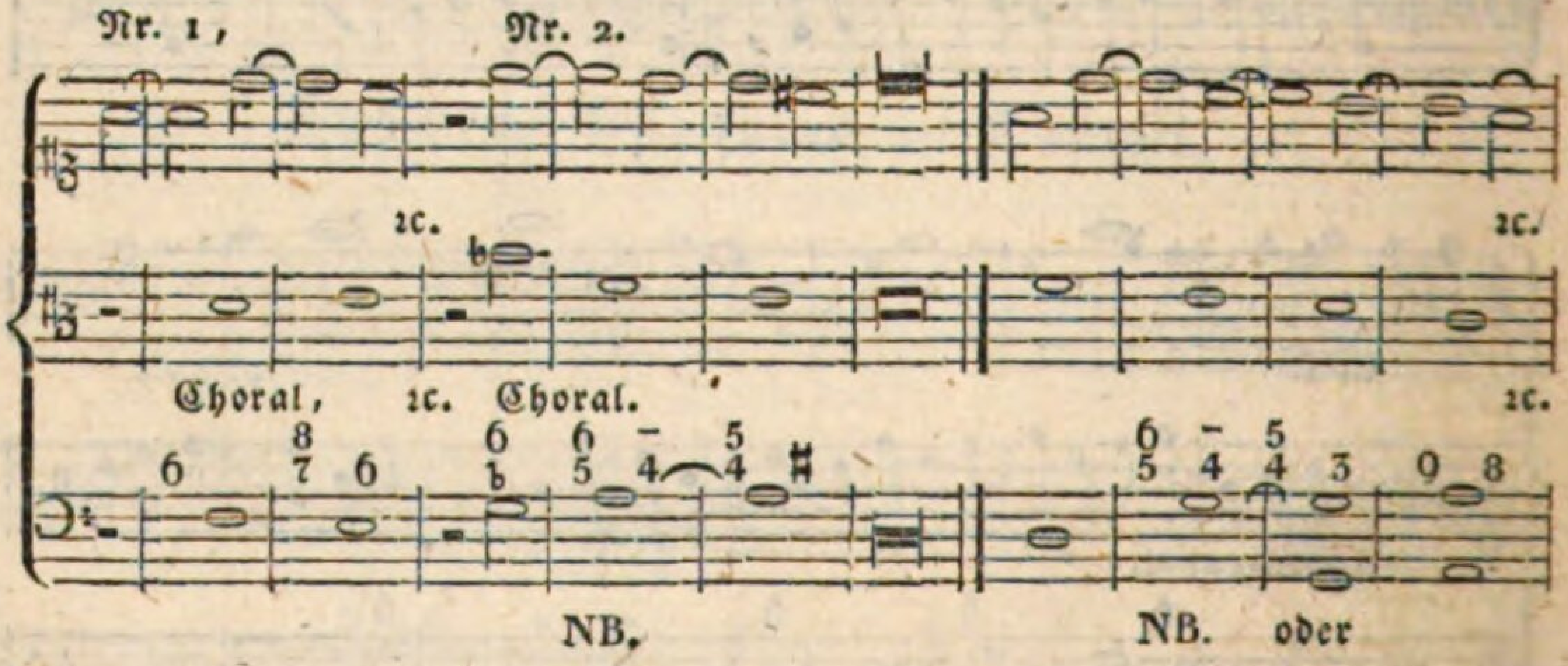



C. f.
Contrapunct.
C. f.
Contrapunct.

§. 16.

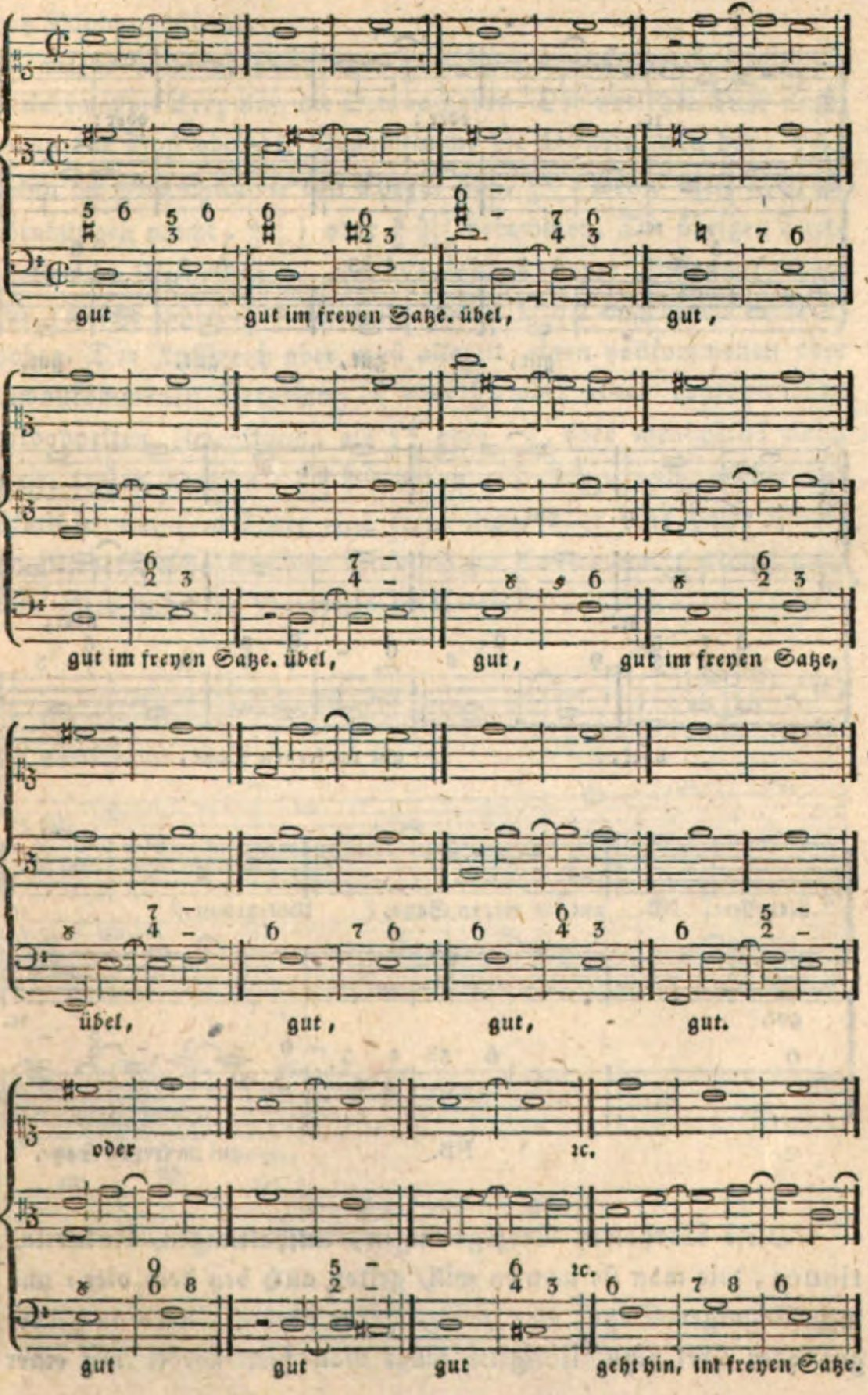
Von der vierten Gattung des dreystimmigen strengen Satzes.

Diese heißt die Bindung (Ligatura oder Syncope); und es ist in der ersten Gattung des dreystimmigen Satzes schon gemeldet worden, welches das dritte Intervall zu jeder Consonanz oder Dissonanz seyn müsse. Nur die kleine Septime (die große selten, wenn sie nähmlich nicht das Semitonium Modi ist) kann aus Noth statt der Terz zuweilen die reine Octave bekommen, siehe Nr. 1. Deßgleichen ist hier erlaubt, den Quart-Sexten-Accord im Aufstreiche (obwohl alle Aufstreiche consonirende Accorde seyn sollen) anzubringen, aber nur als Auflösung des gebundenen Quint-Sexten-Accordes bey liegendem Basse oder Grundstimme; siehe Nr. 2.

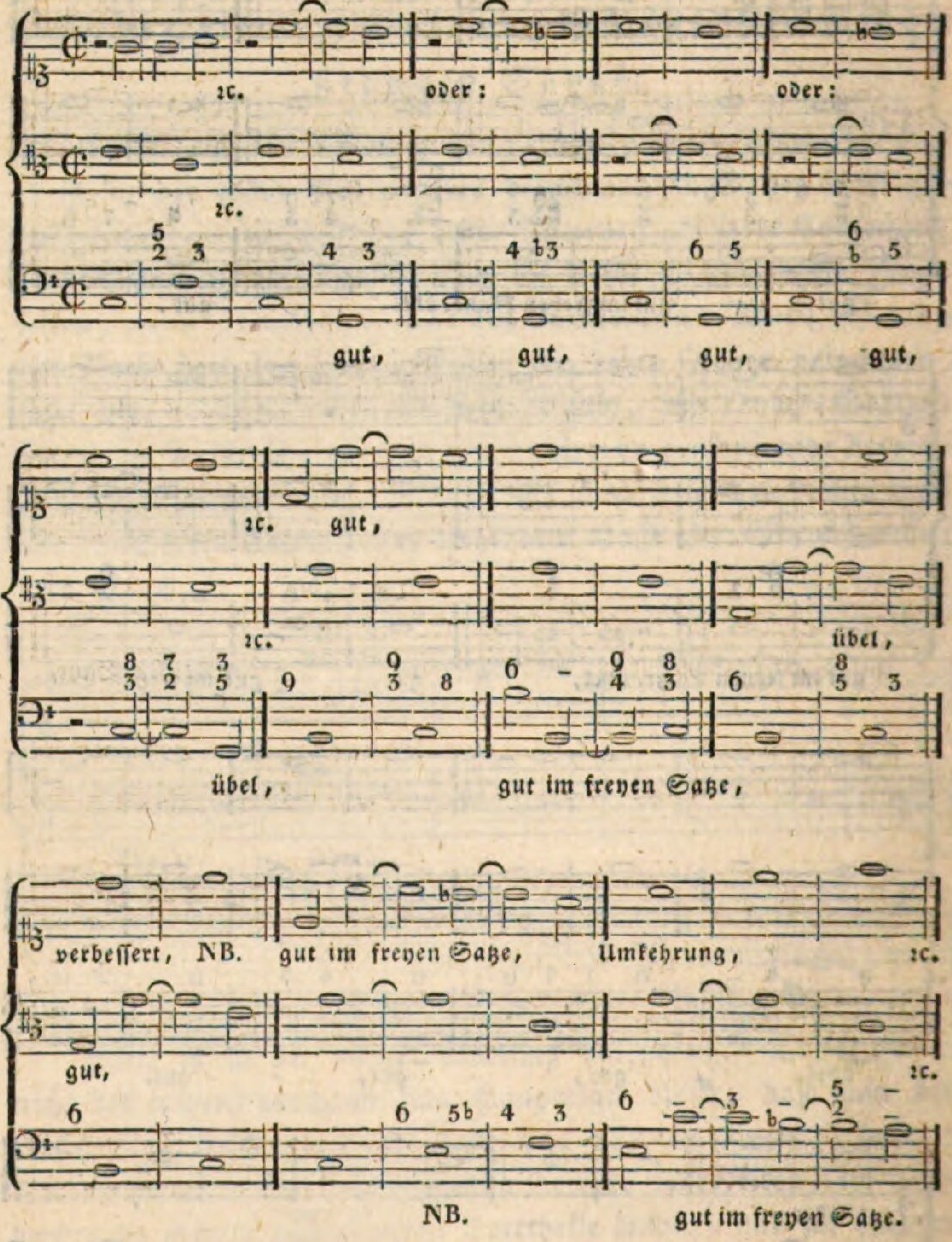


Weil es in der vierten Gattung des strengen Satzes (aber nicht des freyen) durchaus eine Hauptregel bleibt, daß man die Dissonanz-Bindungen im Aufstreiche oder in einem schlechten Tacttheile mit einem consonirenden Accorde vorbereiten, im Niederstreiche oder in einem guten Tacttheile binden, und im folgenden Aufstreiche oder schlechten Tacttheile herab wieder in die nächste Consonanz auflösen müsse; so will ich etliche Beyspiele des verzögerten Sexten-Accordes und des vollkommenen Accordes hersetzen, und überall anzeigen, welche im strengen, welche im freyen Satze, und welche nirgends zu gebrauchen sind.

Vorhalte der Sexte.



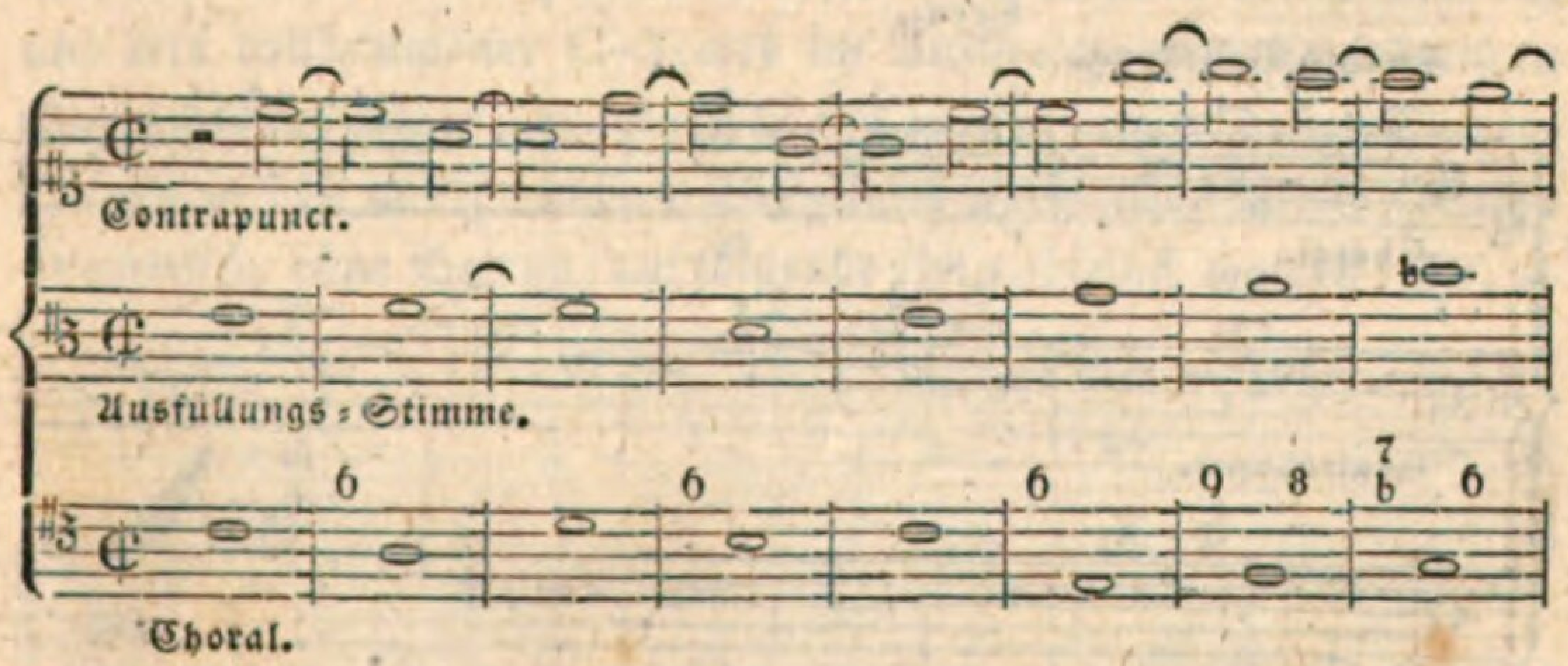
Vorhalte des vollkommenen Accordes.

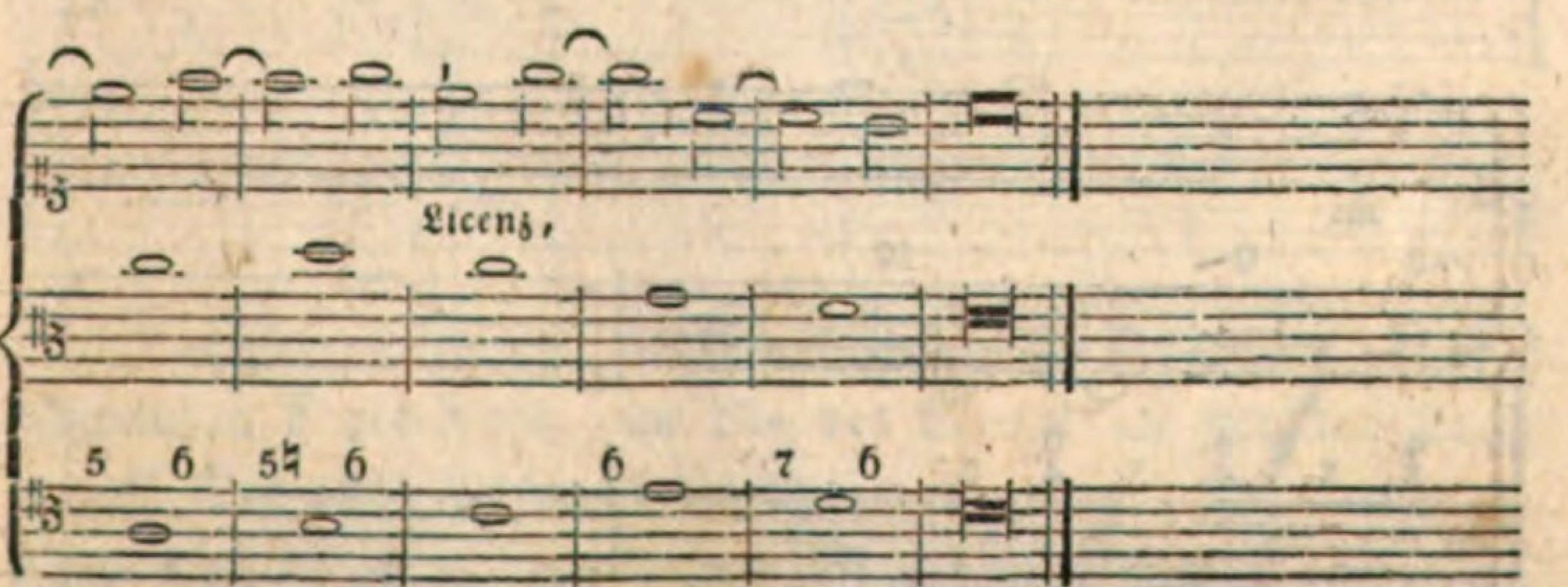


Diese Vorhalte, Verzögerungen, Aufhaltungen, Retardationes, wie man sie nennen will, gelten auch bey dem vier= und mehrstimmigen Satze; was hier gut oder übel ist, wird auch dort gut oder übel seyn. Übrigens fängt man hier wieder mit einer

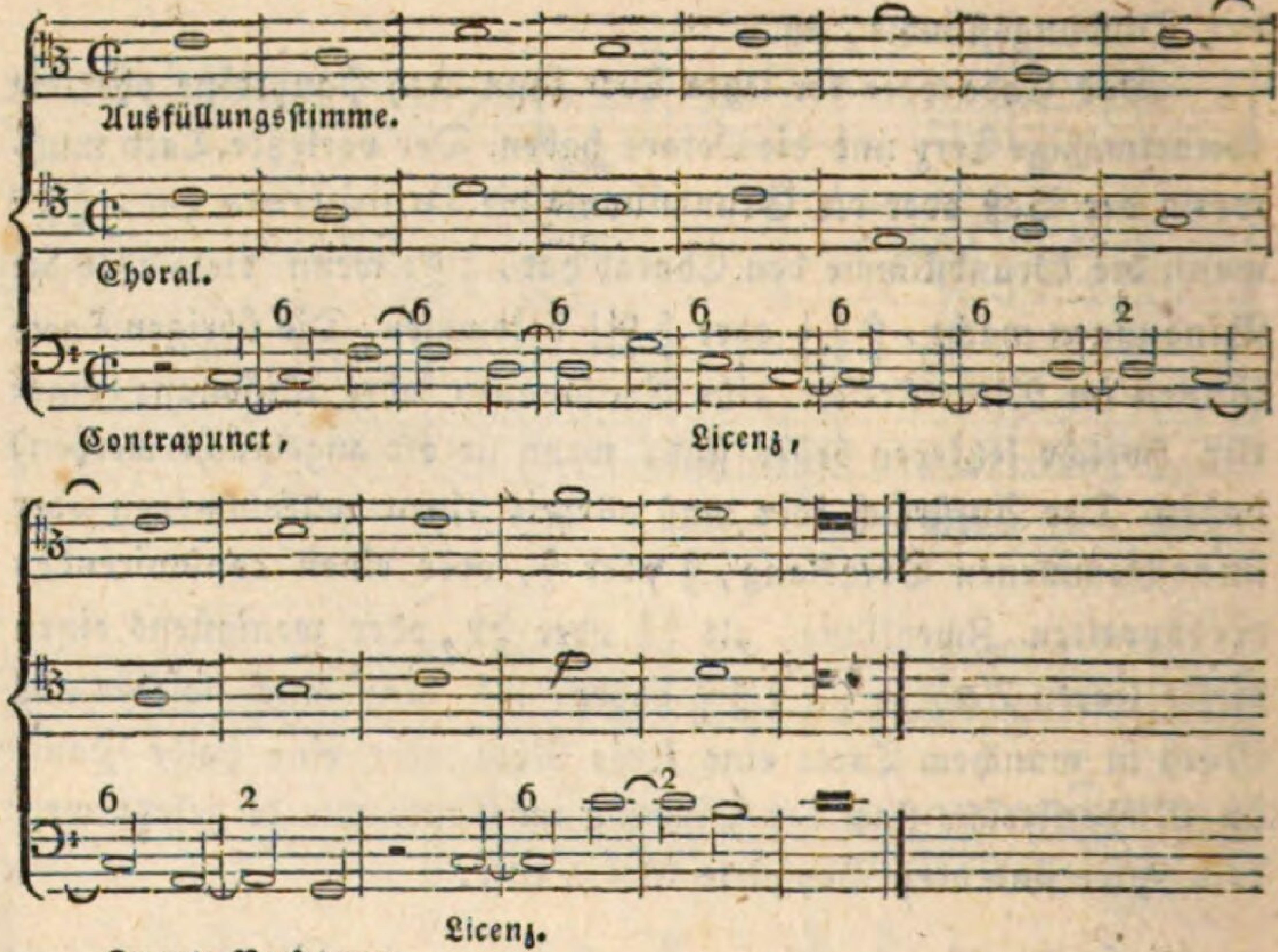
Pause, die einen ganzen Streich im Contrapuncte gilt, nähmlich in der Bindungsstimme, an.

Das Ende oder der letzte Tact kann drey Haupttöne oder die tonartmäßige Terz und die Octave haben. Der vorletzte Tact muß, wenn der Baß oder die Grundstimme die Dominante hat, $\substack{5\\4}\ \substack{-\\3}$; wenn die Grundstimme den Choral hat, $\substack{7\\3}\ \substack{8\\-}$; wenn diese aber die Bindungen macht, $\substack{4\\2}\ \substack{5\\3\flat}|$ oder $\substack{5\\2}\ \substack{6\\3}||$ bekommen. Die übrigen Tacte können im Niederstreiche eine Consonanz- oder Dissonanz-Ligatur (welche letzteren besser sind, wenn sie oft angebracht werden) haben. Der Aufstreich aber muß allezeit einen vollkommenen oder unvollkommenen Dreyklang, $\substack{5\\3}$ oder $\substack{6\\3}$, oder einen consonirenden verdoppelten Zweyklang, als $\substack{8\ 8\\3\ 6}$ oder $\substack{3\ 6\\3\ 6}$, oder wenigstens einen dieser leeren Accorde $\substack{5\\1}\ \substack{5\\5}\ \substack{8\\5}\ \substack{8\\8}\ \substack{6\\1}$ haben. Es kann auch wieder aus Noth in manchem Tacte eine freye Note oder eine halbe Pause im Niederstreiche statt der Bindung im Contrapuncte gesetzt werden. Hier sind drey Beyspiele in C-dur.

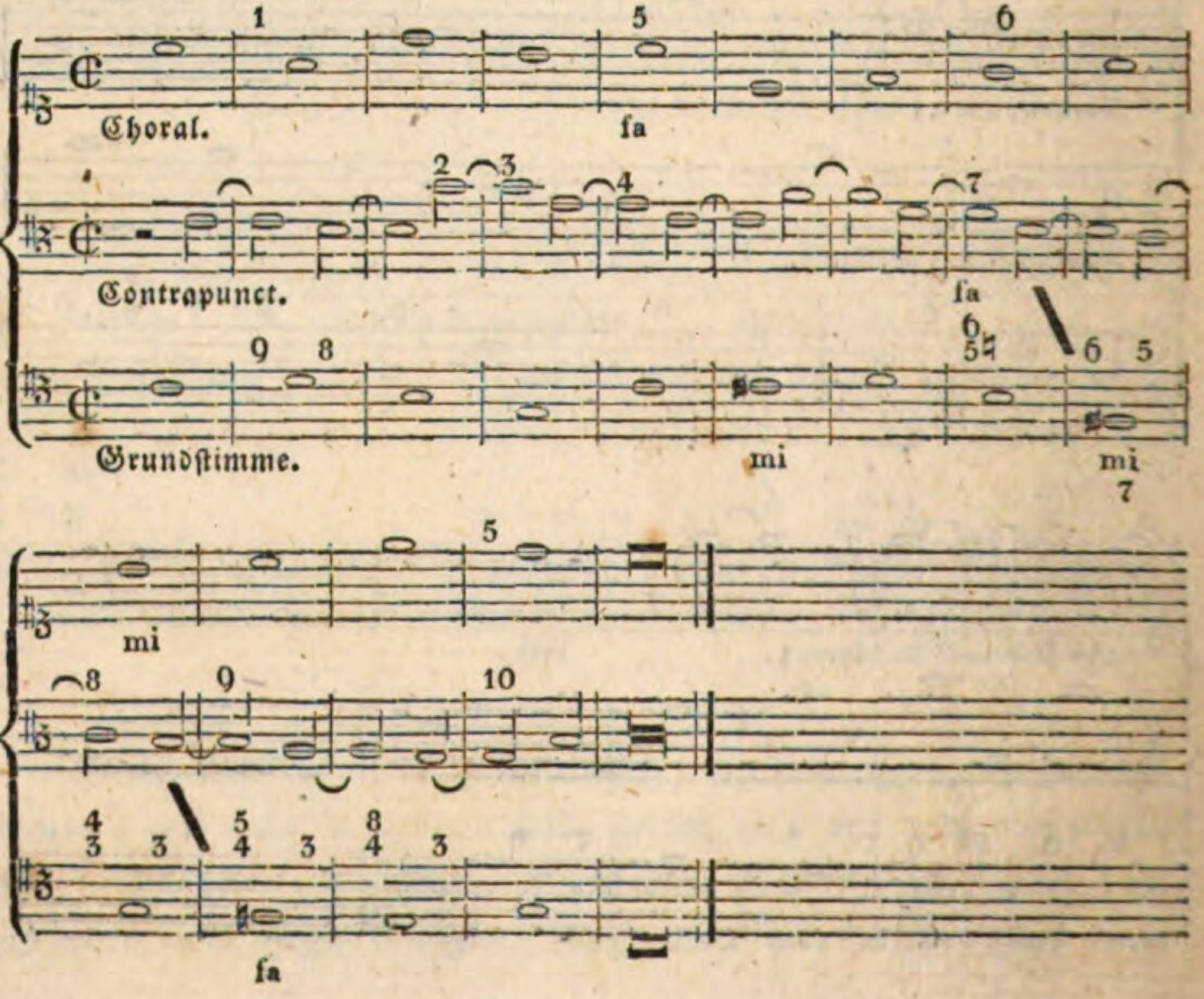




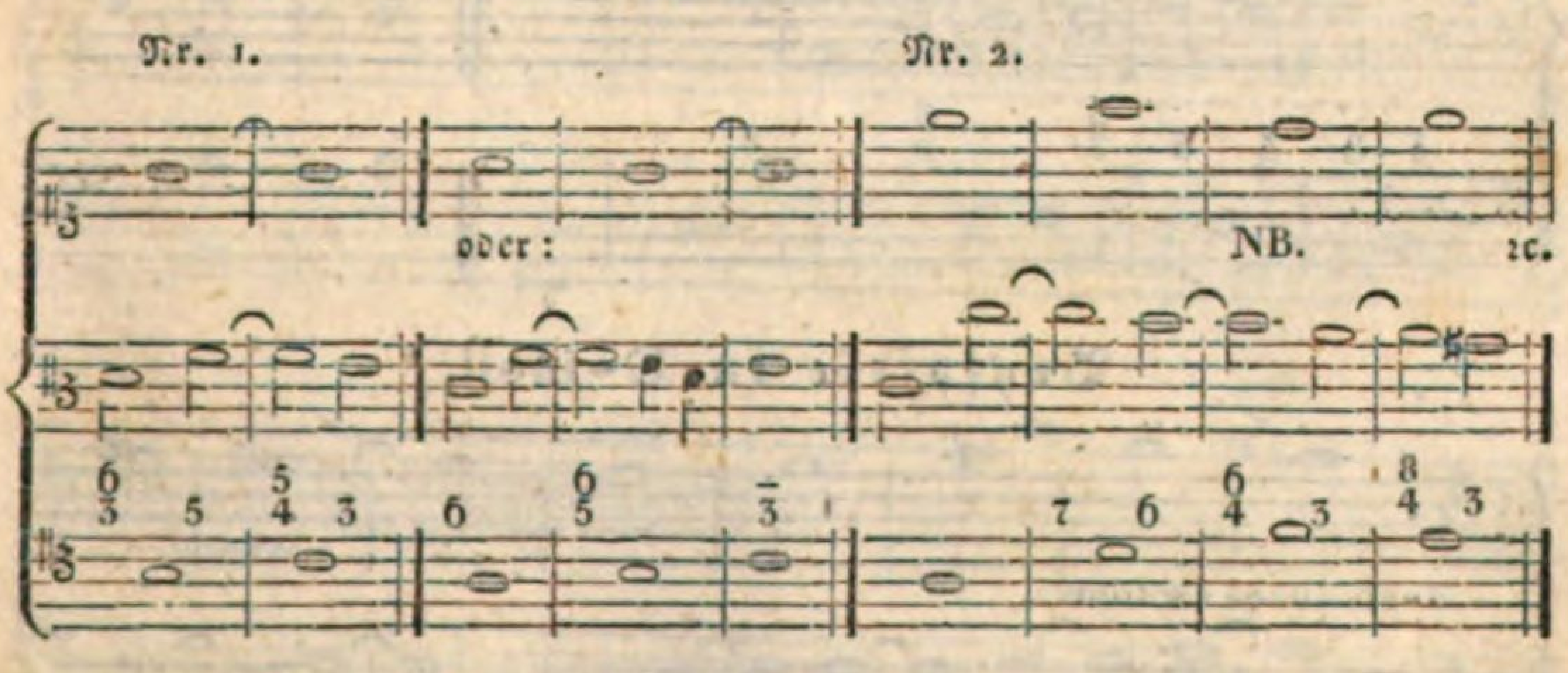
Erste Versetzung.



Zweyte Versetzung.



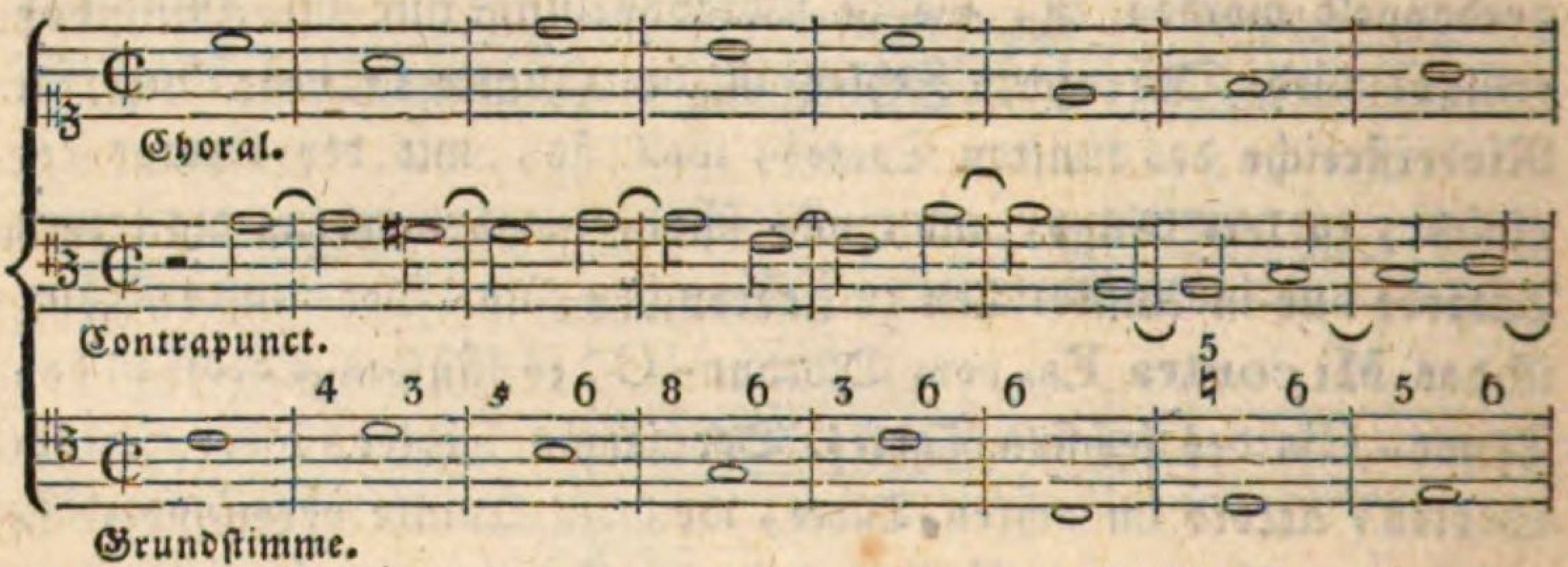
Im letzten Beyspiele sind zehn Fehler. Der erste ist die Quinte A im zweyten Tact statt der Terz F bey der erniedrigten None. Der zweyte Fehler ist der große Sexten-Sprung von D ins H im Alt, welcher deßwegen verbothen wird, weil die springende dieser zwey Noten die empfindliche Note (Nota sensibilis) des Hauptons, und ohne Begleitung der Instrumente schwer zu singen und zu treffen ist. Die übrigen großen Sexten-Sprünge sind in unseren Zeiten alle erlaubt. Der dritte Fehler ist das folgende H im Alt, weil dadurch die empfindliche Note des folgenden C-Accordes verdoppelt worden ist, welche Verdoppelung nur im Aufstreiche erlaubt wird. Der vierte Fehler ist die Quinte G des Altes im Niederstreiche des fünften Tactes, weil sie, mit der Octave begleitet, zu leer klingt, und, wie schon gesagt worden, die leeren Accorde nur in Aufstreichen zu gebrauchen sind. Der fünfte Fehler ist das Mi contra Fa, vom Discant-C des fünften Tactes in das Tenor-Cis des sechsten Tactes. Der sechste Fehler ist der Quint-Sexten-Accord im achten Tacte, weil die Quinte vermindert ist, und kein vollkommener C-Accord im Aufstreiche oder im folgenden Tacte darauf folgt. Im freyen Satze müßte dieser Quint-Sexten-Accord in den vollkommenen Dreyklang natürlicher Weise (senza Inganno, ohne Betrug) auf folgende Art aufgelöst werden: Nr. 1.

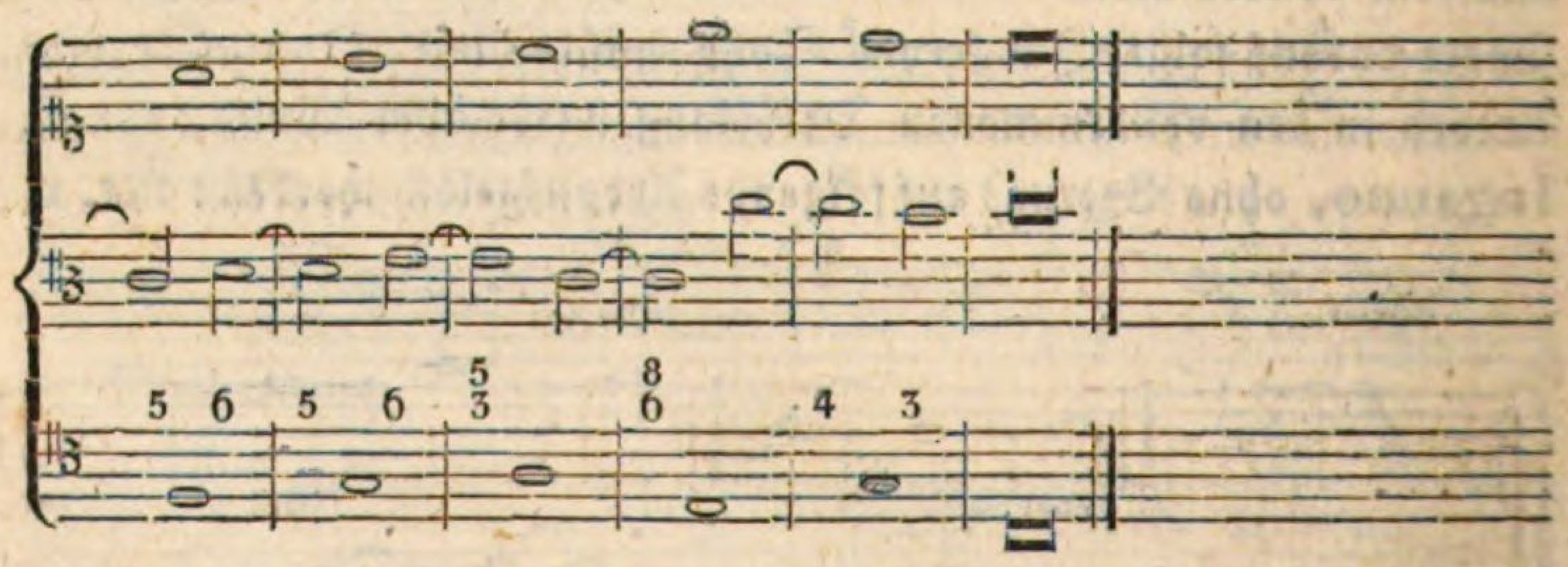


Der siebente Fehler ist der unharmonische Querstand von dem nähmlichen F des Altes zum Fis des Tenors im neunten Tacte darauf. Der achte Fehler ist die Quart-Ligatur zu der nothwendigen Terz $\frac{H}{G}$ im zehnten Tacte. Der neunte Fehler ist wieder ein

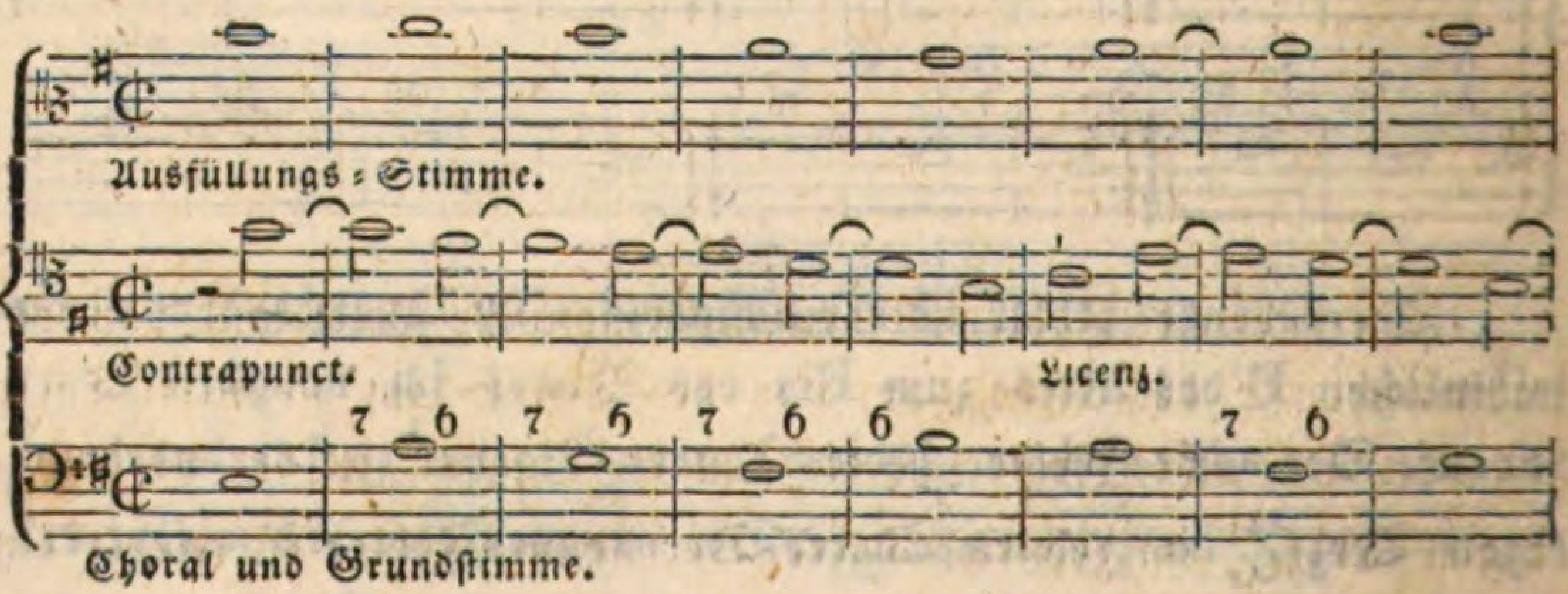
unharmonischer Querstand im zehnten und eilften Tacte $\frac{H}{F}$ im Discant und Alt mit dem Tenor; diese übermäßige Quart=Ligatur H kann im dreystimmigen Satze auch nur mit der natürlichen großen Sexte D angebracht werden, wenn dieses H von der Tonart des A-moll und nicht des C-dur herstammt, wie bey Nr. 2 hier oben zu sehen ist. Der zehnte Fehler ist der gebundene Einklang im vorletzten Tacte, weil daselbst die Quart=Ligatur 4 3 seyn muß.

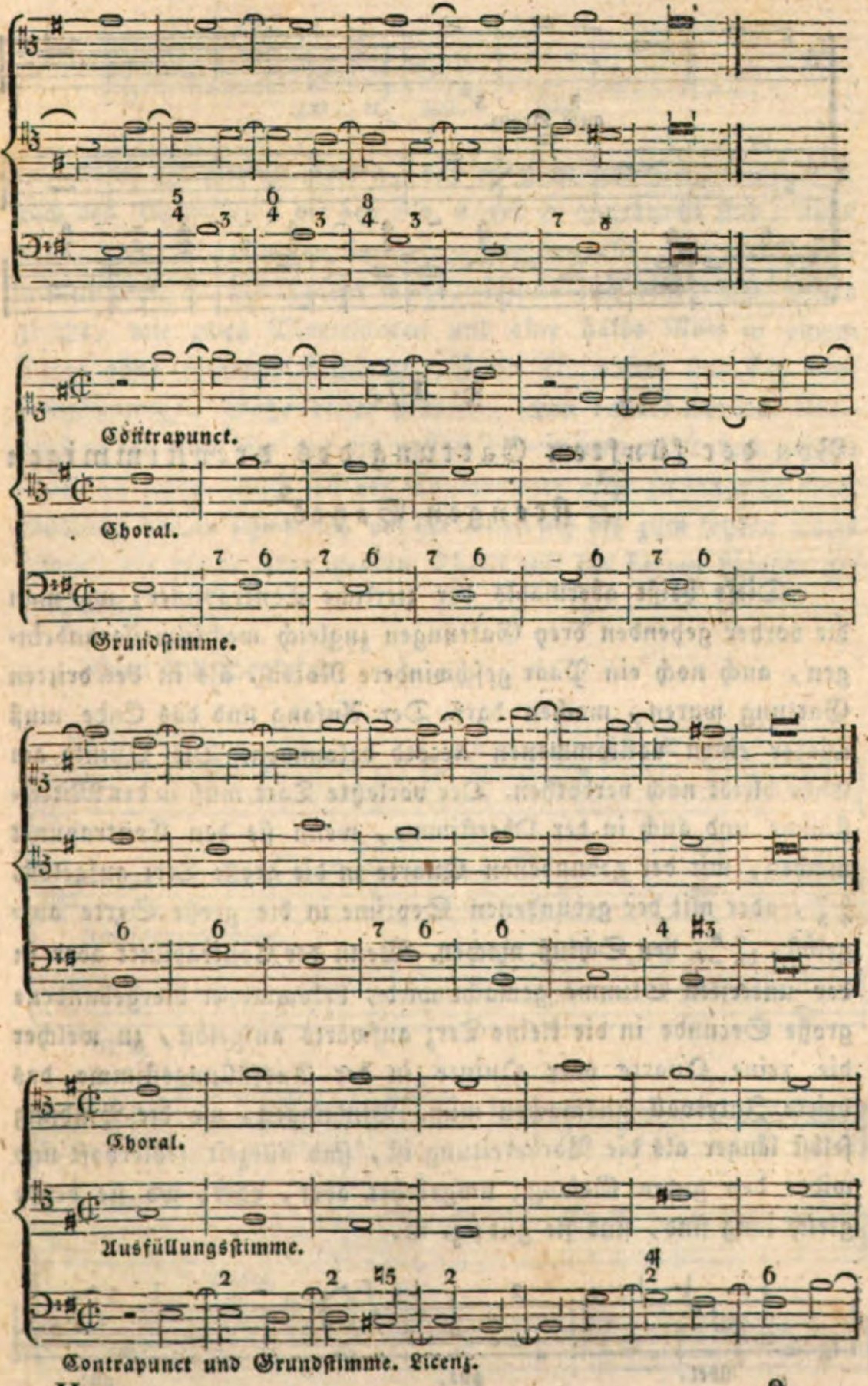
Man sehe die Verbesserung.

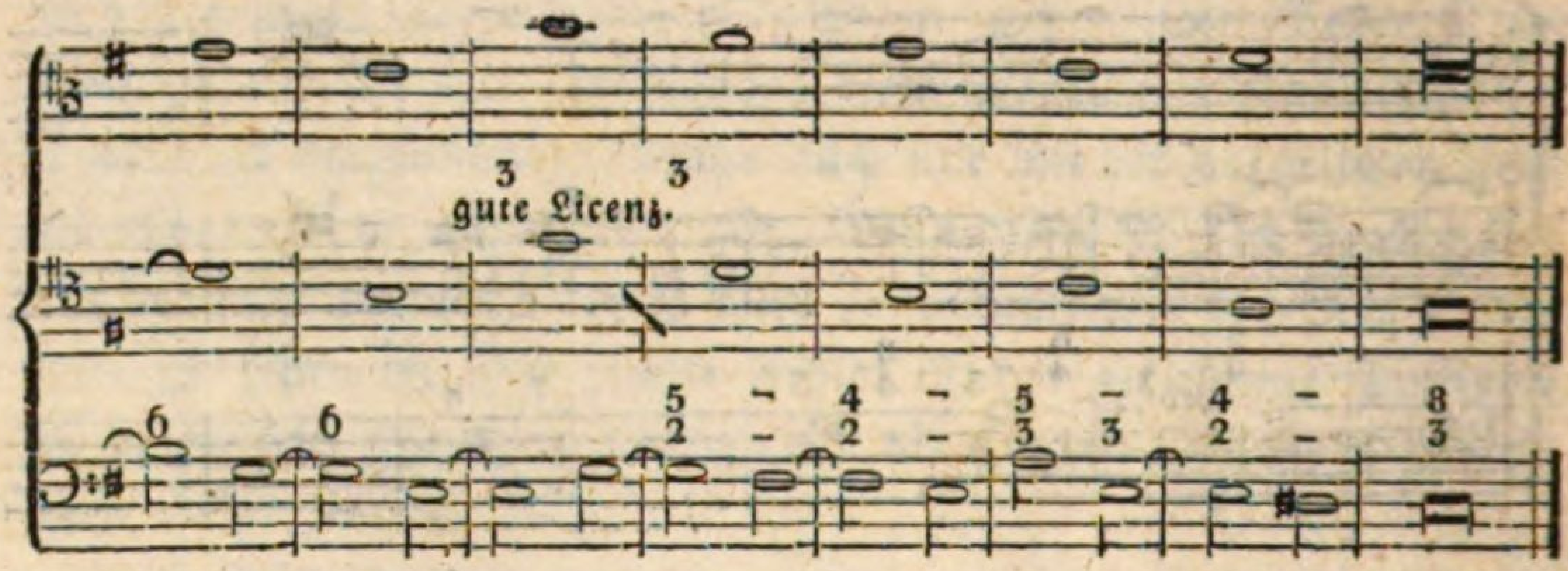




Beyspiele in E-moll.



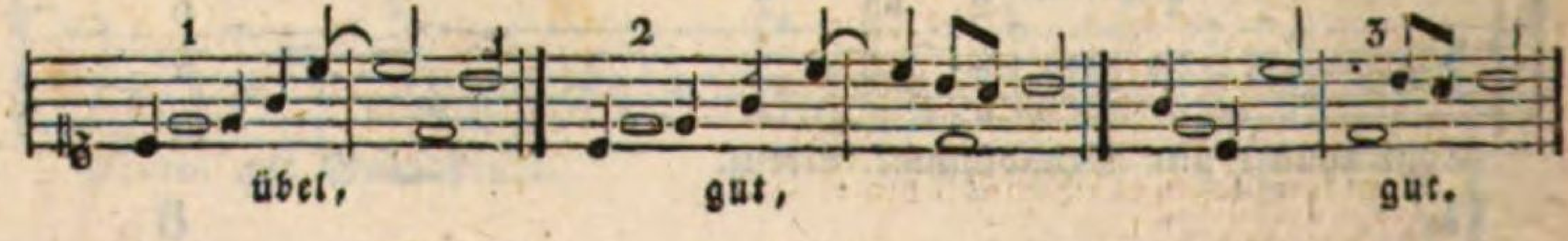

Contrapunct.
Choral.
Grundstimme.
Choral.
Ausfüllungsstimme.
Contrapunct und Grundstimme. Licenz.

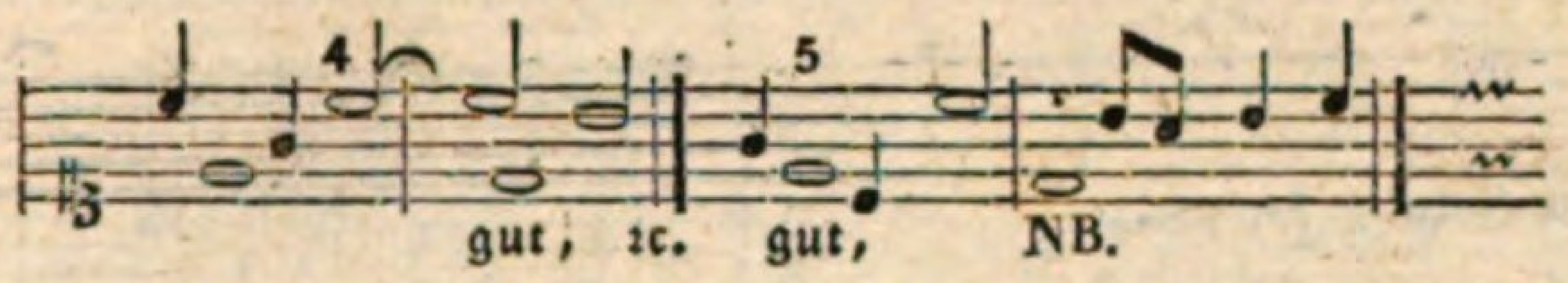


§. 17.

Von der fünften Gattung des dreystimmigen strengen Satzes.

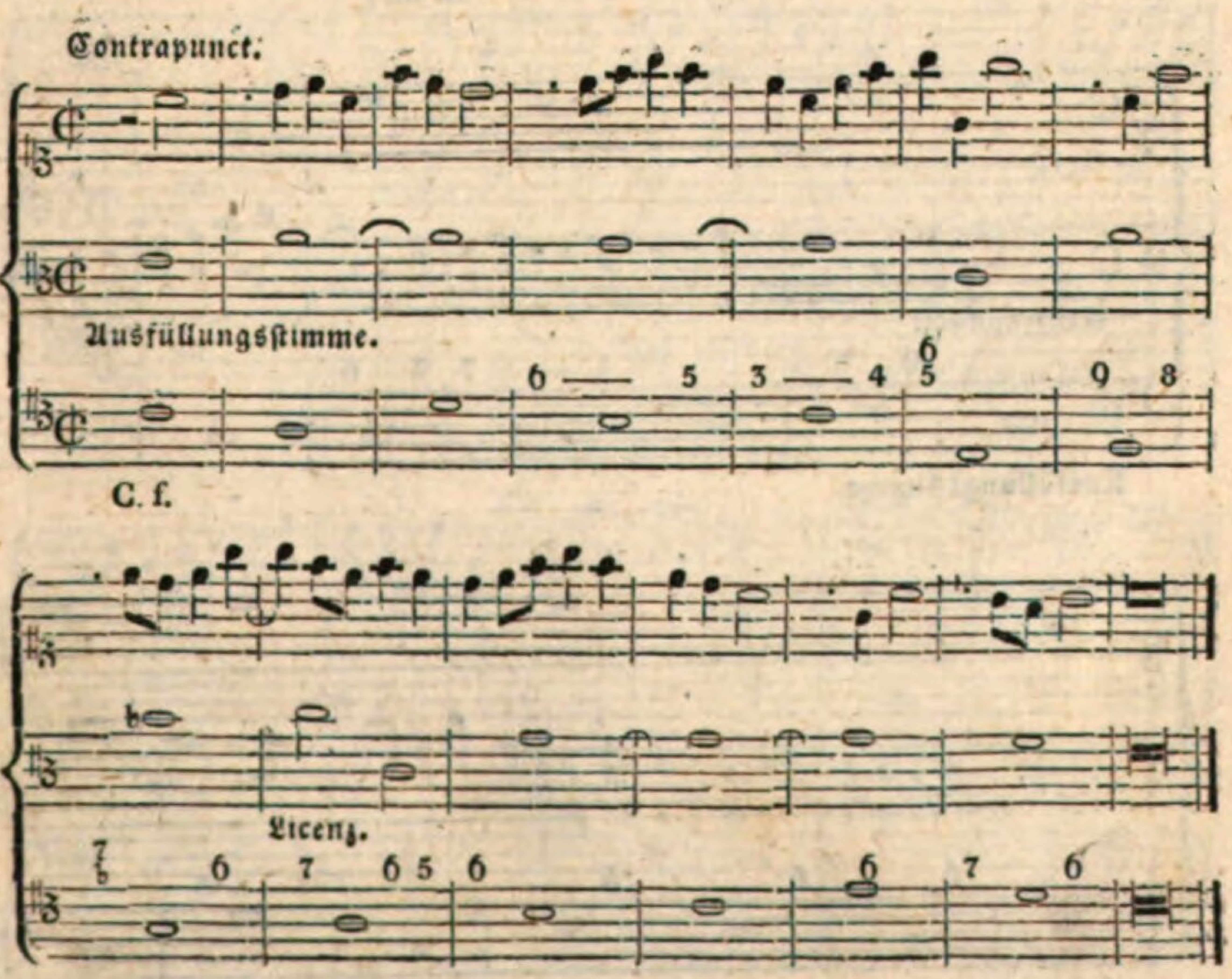
Diese heißt abermahls der zierliche Contrapunct, wo man die vorher gehenden drey Gattungen zugleich wechselweise anbringen, auch noch ein Paar geschwindere Noten, als in der dritten Gattung waren, machen darf. Der Anfang und das Ende muß wieder einen vollkommenen Accord bekommen. Die Quinte am Ende bleibt noch verbothen. Der vorletzte Tact muß in der Mittelstimme und auch in der Oberstimme, wenn sie den Contrapunct machen, mit der gebundenen Quarte in die große Terz aufgelöst, $\substack{5\\4}\,\substack{-\\3}$, oder mit der gebundenen Septime in die große Sexte aufgelöst, $\substack{7\\\flat 5}\,\substack{8\\-}$, den Schluß machen. Wenn der Contrapunct aber in der untersten Stimme gemacht wird, bekommt er die gebundene große Secunde in die kleine Terz aufwärts aufgelöst, zu welcher die reine Quarte oder Quinte in der Ausfüllungsstimme das dritte Intervall ausmachen muß. Bindungen, wo die Bindung selbst länger als die Vorbereitung ist, sind allezeit fehlerhaft und wider den guten Gesang; umgekehrt aber, oder, wo sie beyde gleich lang sind, sind sie gut; z. B.



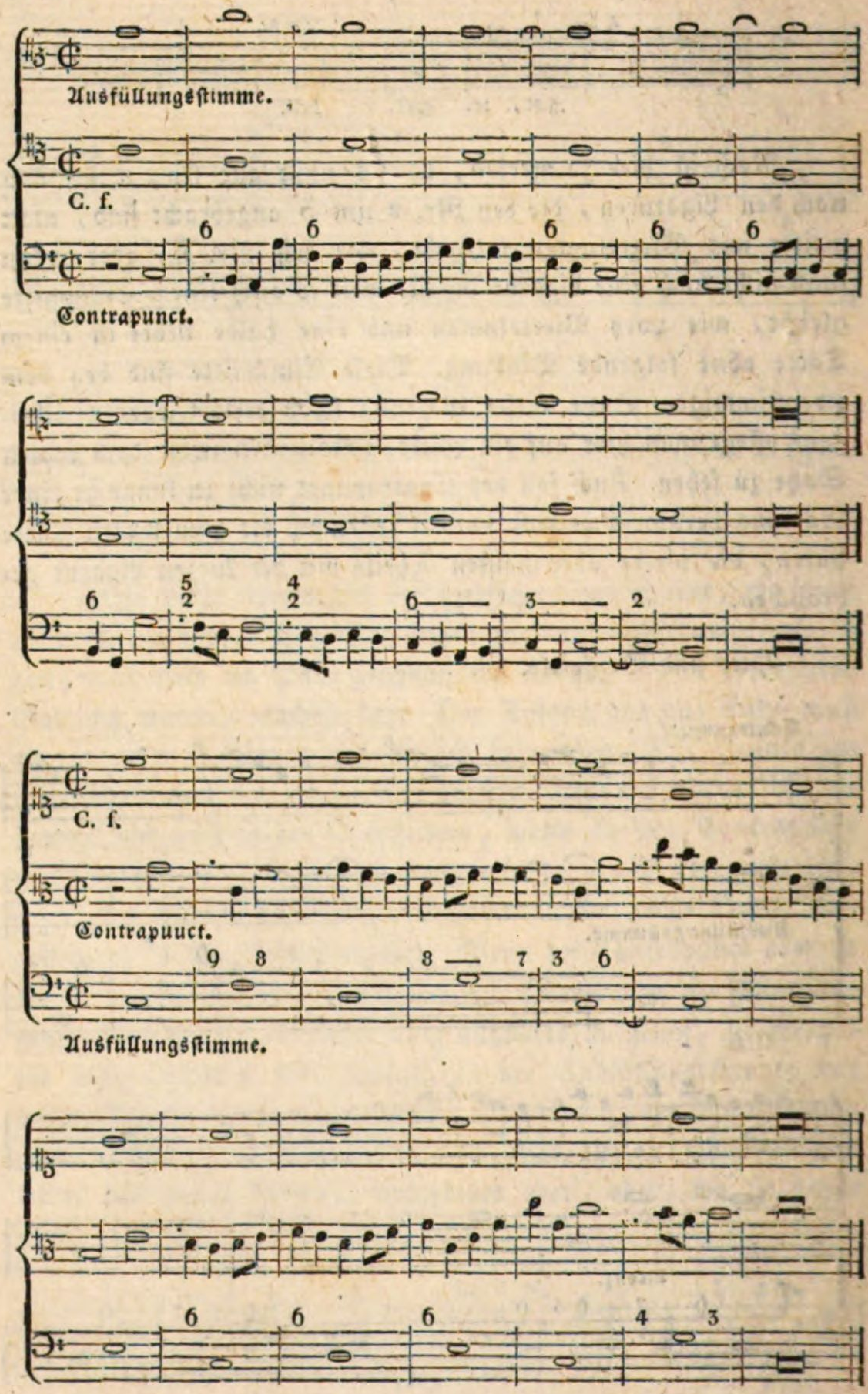


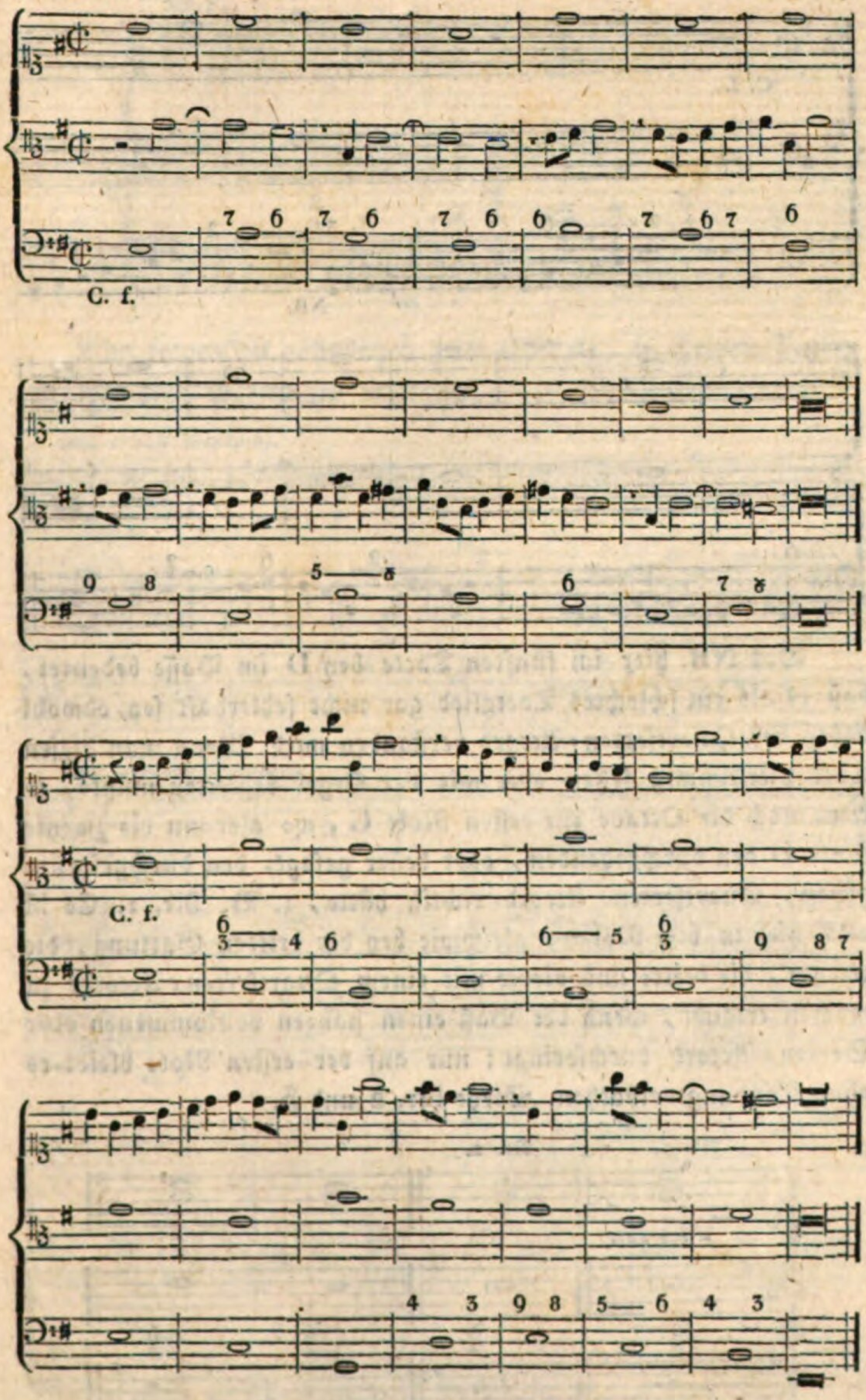
Noch ist hier zu merken, daß es nicht gut sey, wenn man nach den Ligaturen, die bey Nr. 2 und 3 angebracht sind, nicht weiter mit Viertelnoten fortgeht, wie bey Nr. 5, oder wenn man nicht noch eine Ligatur macht, weil es auch einem Einschnitte gleicht, wie zwey Viertelnoten und eine halbe Note in einem Tacte ohne folgende Bindung. Diese Einschnitte sind bey dem zweystimmigen Satze dieser Gattung schon erklärt worden. Übrigens pflegt man hier auf ein volles Tricinium nebst dem reinen Satze zu sehen. Auch soll der Contrapunct nicht zu lange in einer Gattung herum schweifen, vor der ersten sich bis zum letzten Tacte hüten, die vierte aber meisten Theils mit der kurzen Ligatur gebrauchen.

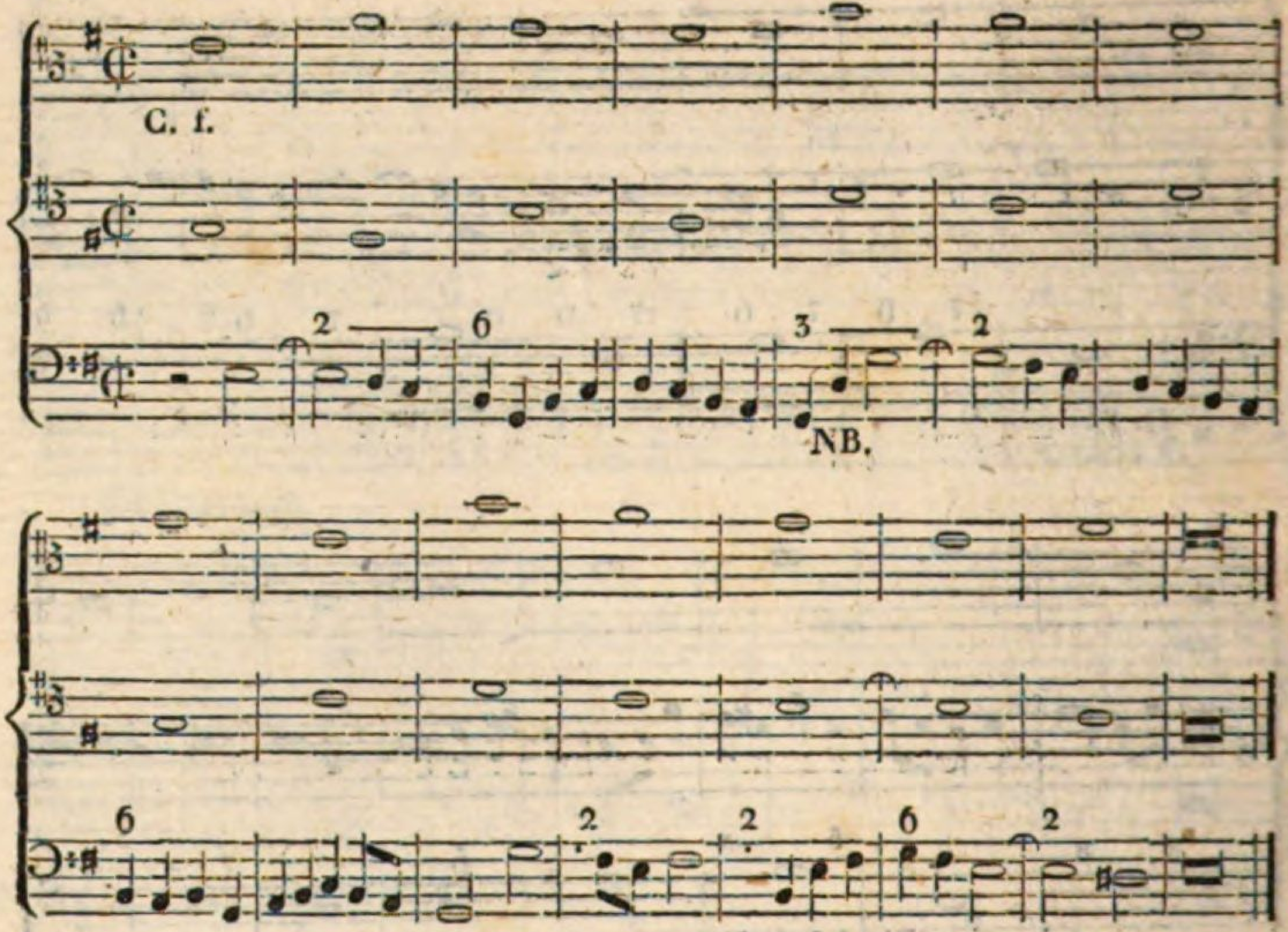
Hier sind Beyspiele:



*

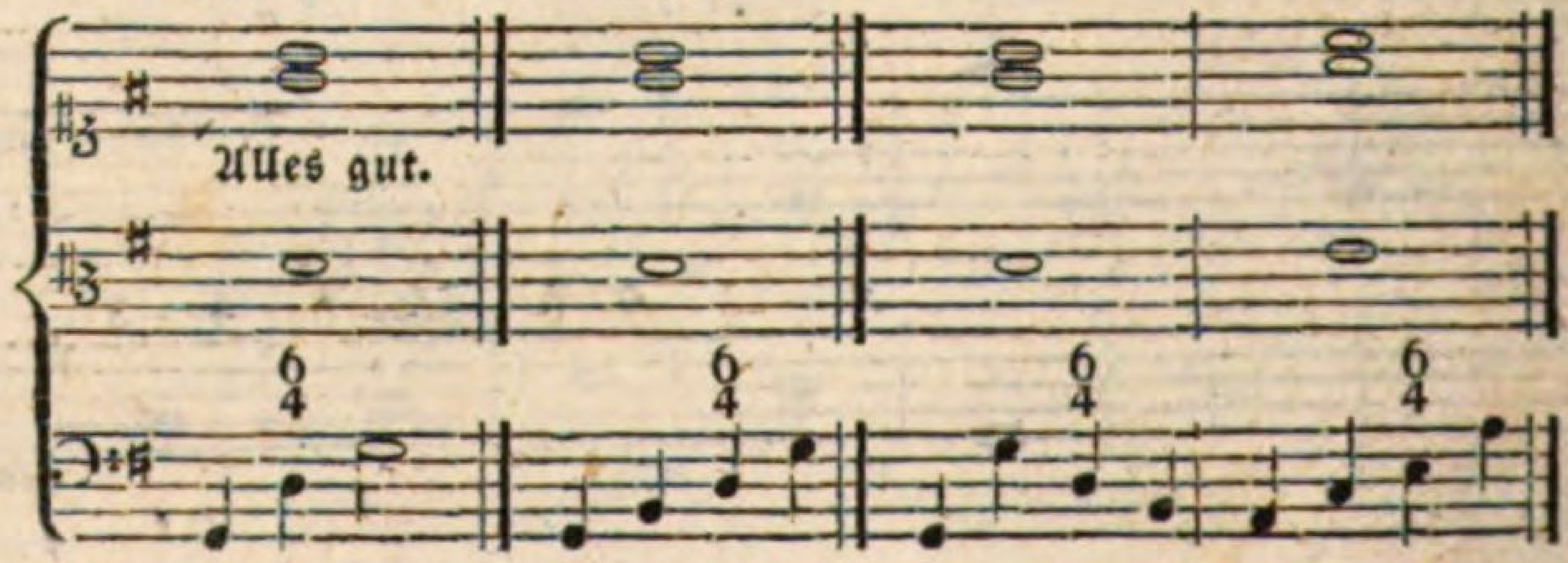

Ausfüllungsstimme.
C. f.
Contrapunct.
C. f.
Contrapuuct.
Ausfüllungsstimme.


C. f.
C. f.

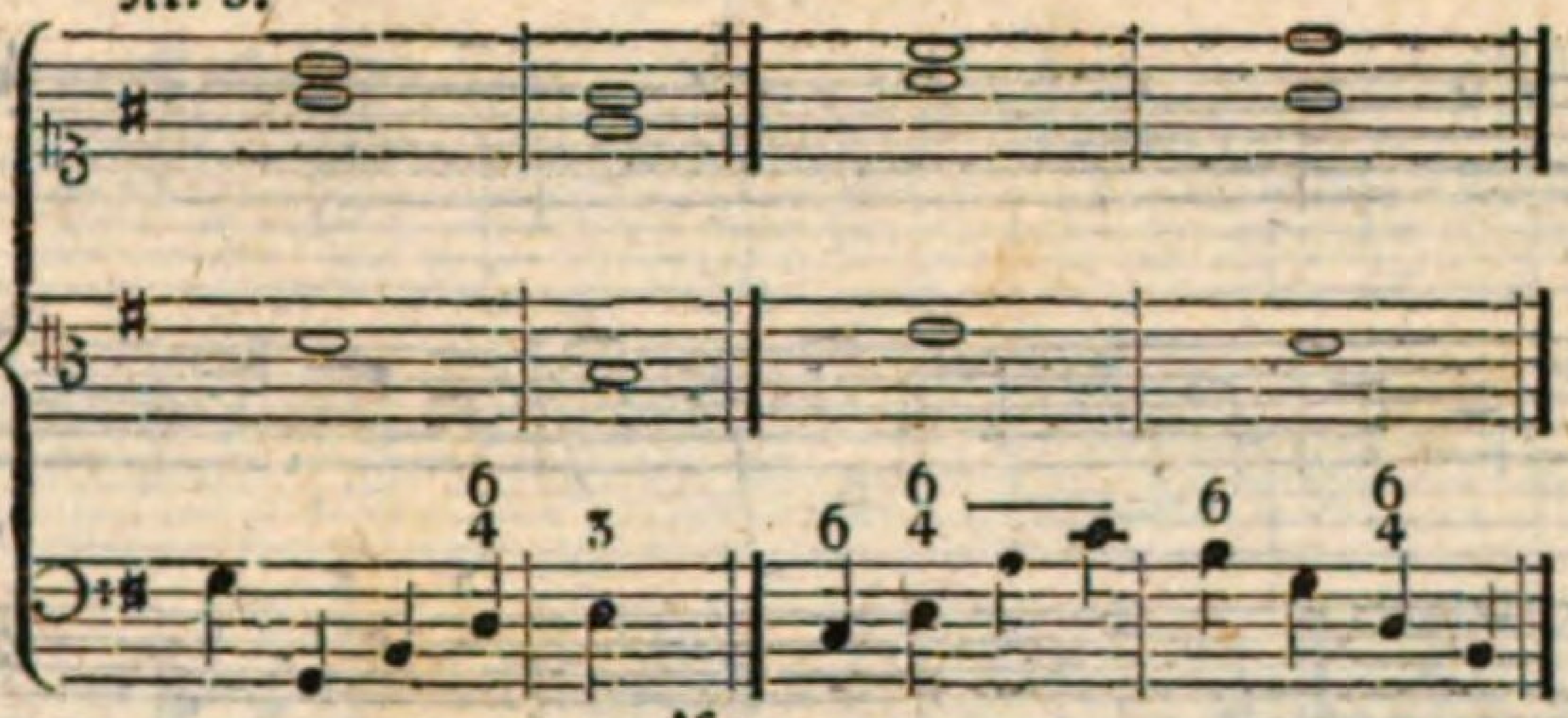


Das NB. hier im fünften Tacte bey D im Basse bedeutet, daß es als ein schlechtes Tactglied gar nicht fehlerhaft sey, obwohl dabey der Quartsexten-Accord verstanden wird. Wenn man diesen Tact vierstimmig setzen oder mit der Orgel begleiten müßte, so käme noch die Octave zur ersten Note G, wo alsdann die zweyte Note D den durchgehenden, oder besser gesagt, den durchgesprungenen, Quartsexten-Accord richtig hätte, z. B. Nr. 1. Es ist auch hier in vier Noten, gleichwie bey der dritten Gattung, die zweyte, die dritte und vierte mit einem Quartsexten-Accorde zu machen erlaubt, wenn der Baß einen ganzen vollkommenen oder Sexten-Accord durchspringt; nur auf der ersten Note bleibt es ohne Bindung verbothen. Siehe Nr. 2 und 3.

Nr. 1. Nr. 2.



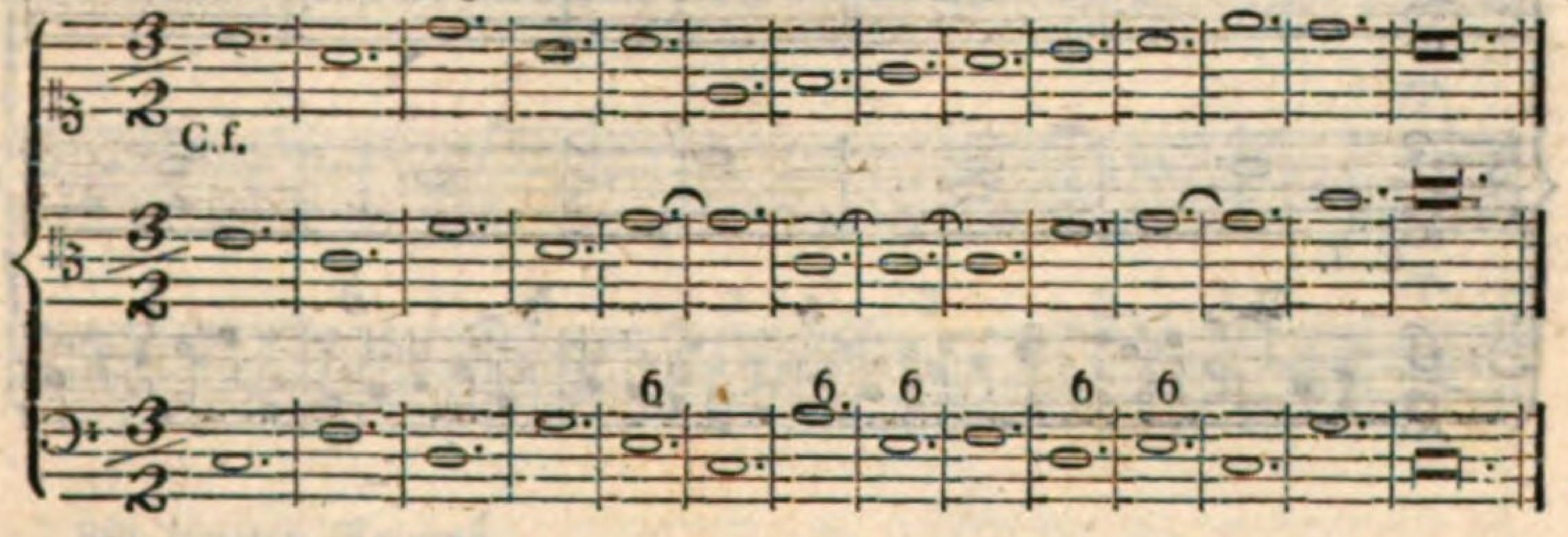
Nr. 3.



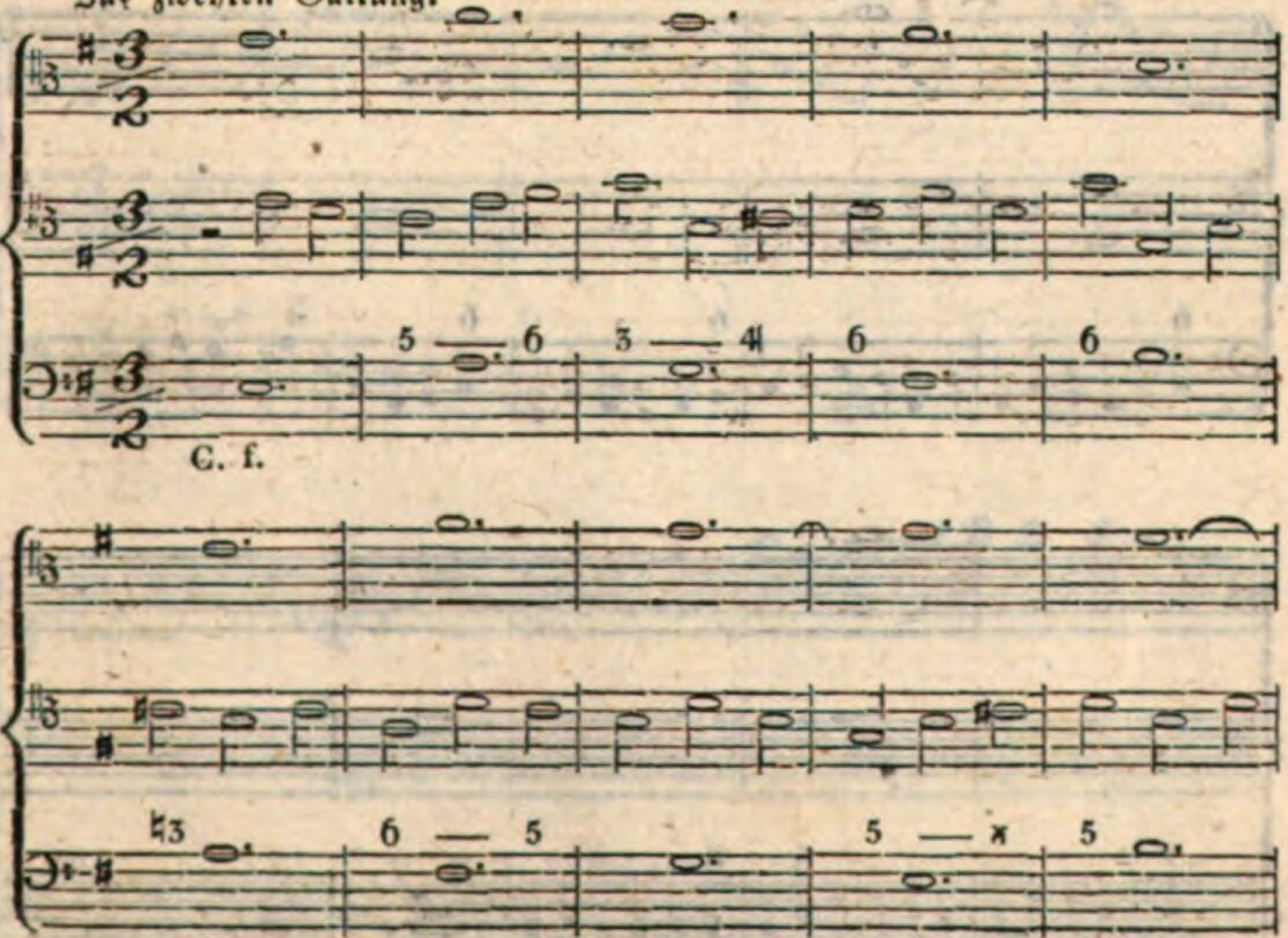
rc.

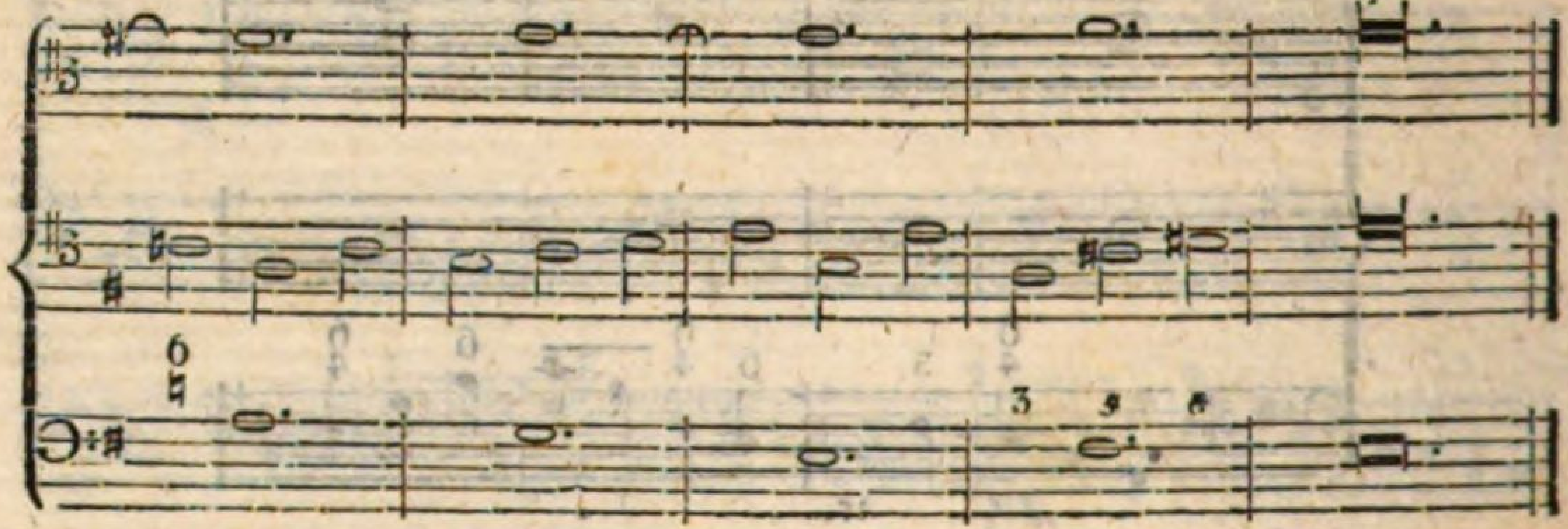
Nun folgen die nähmlichen zwey Chorale, in Tripel-Tacten über alle fünf Gattungen verfertigt.

Zur ersten Gattung.

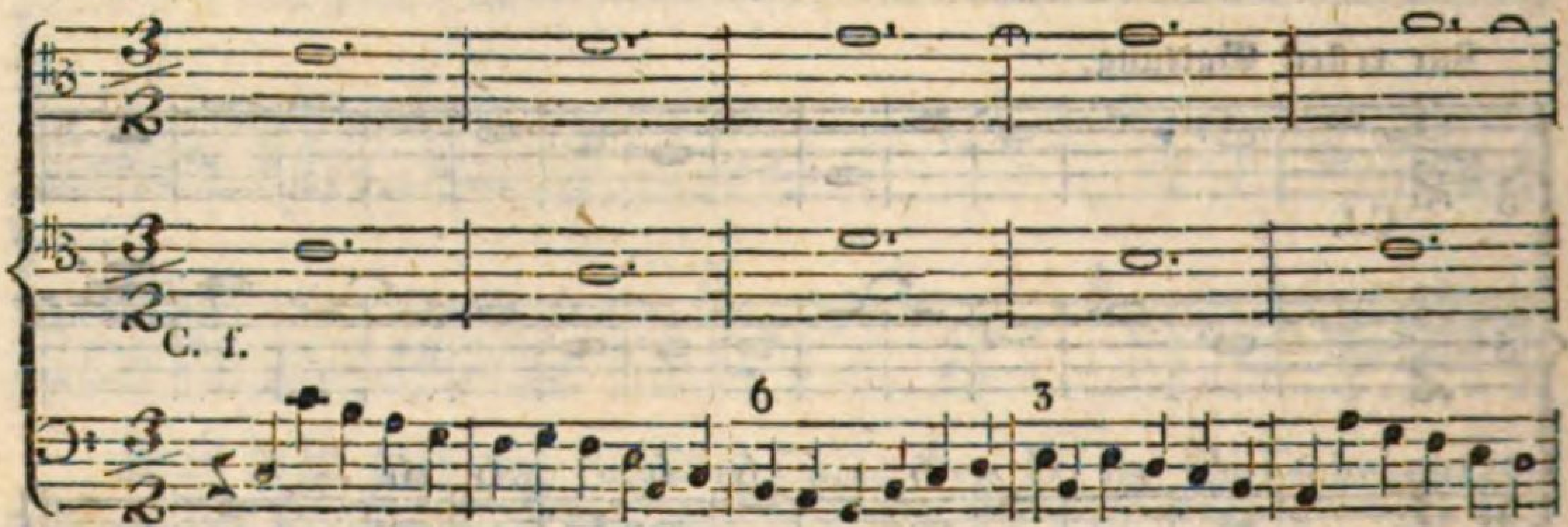


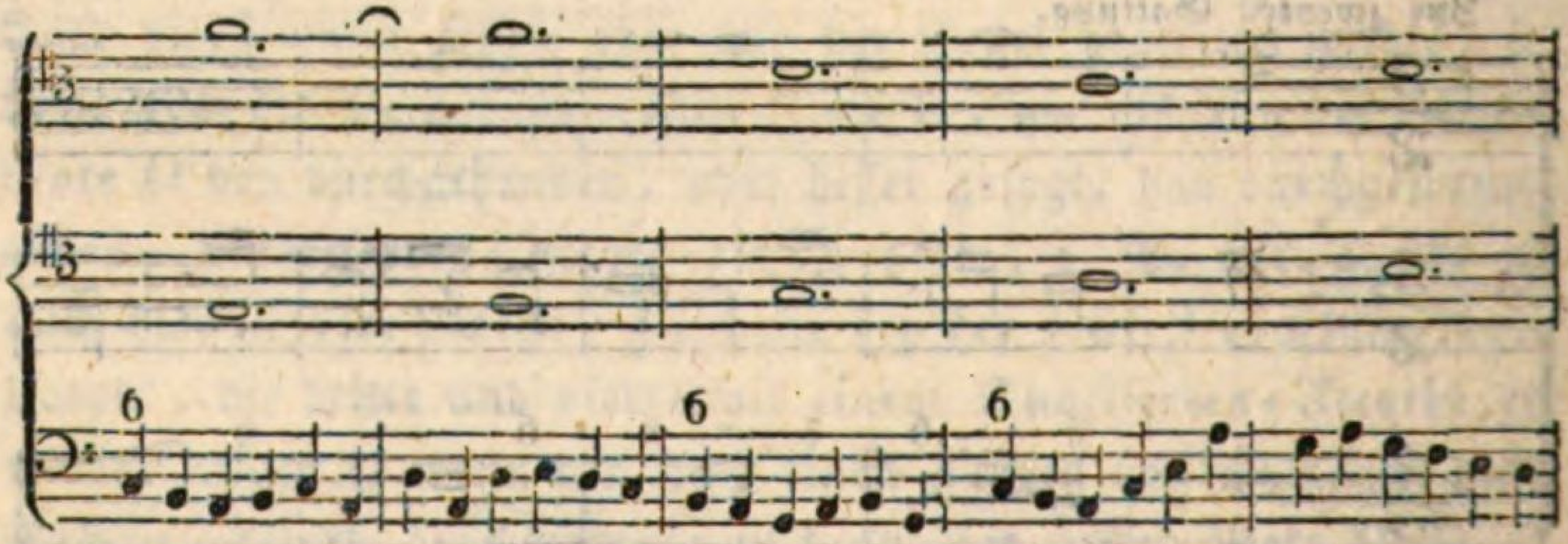
Zur zweyten Gattung.

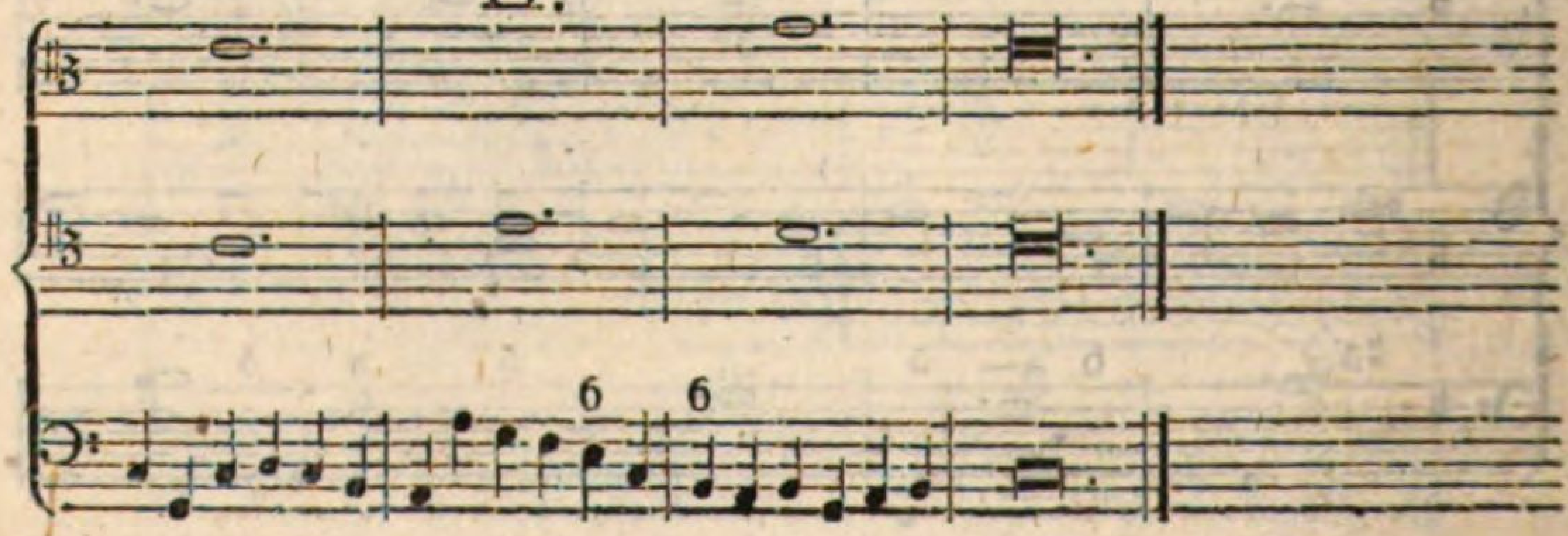




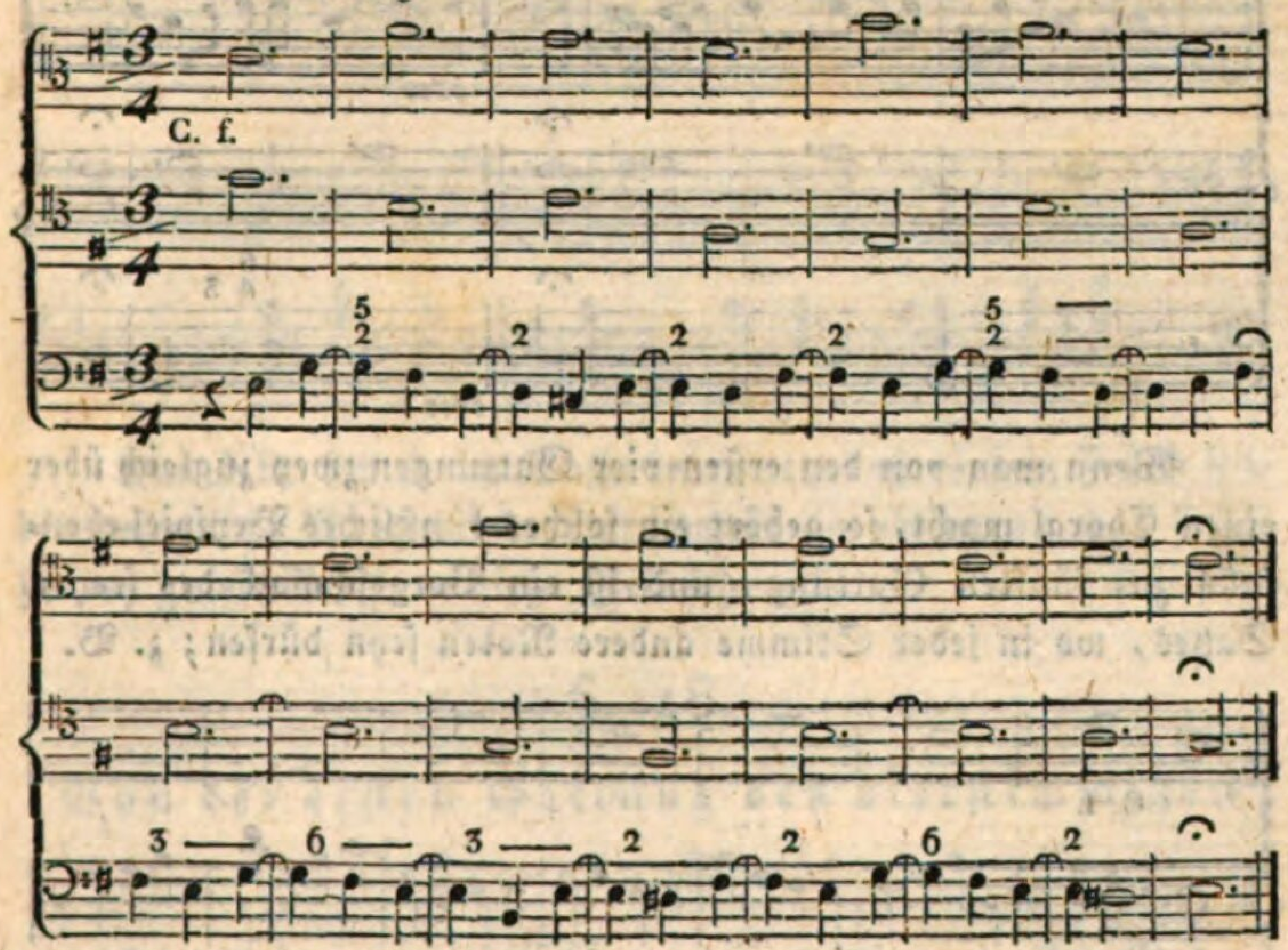
Zur dritten Gattung.



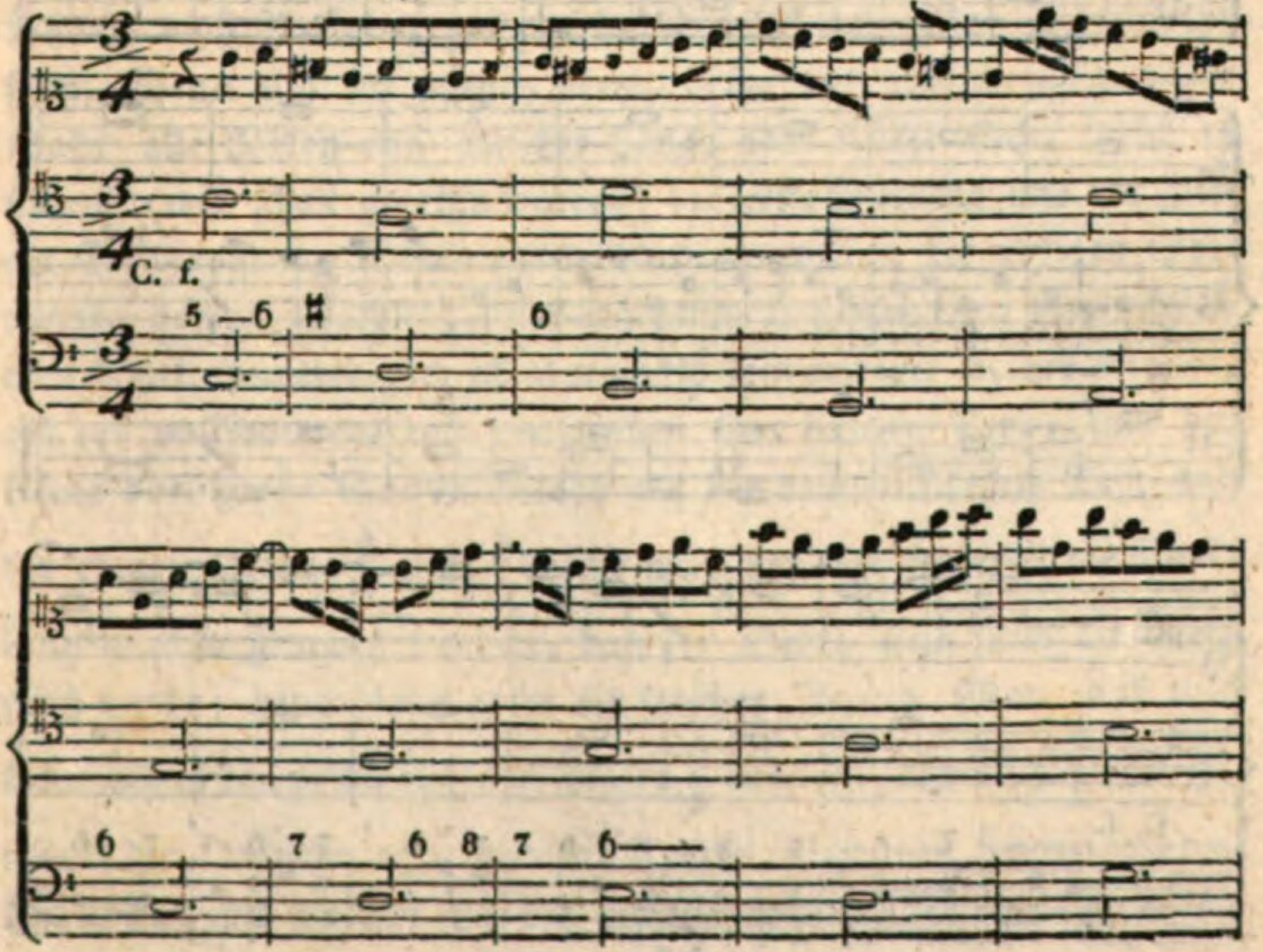


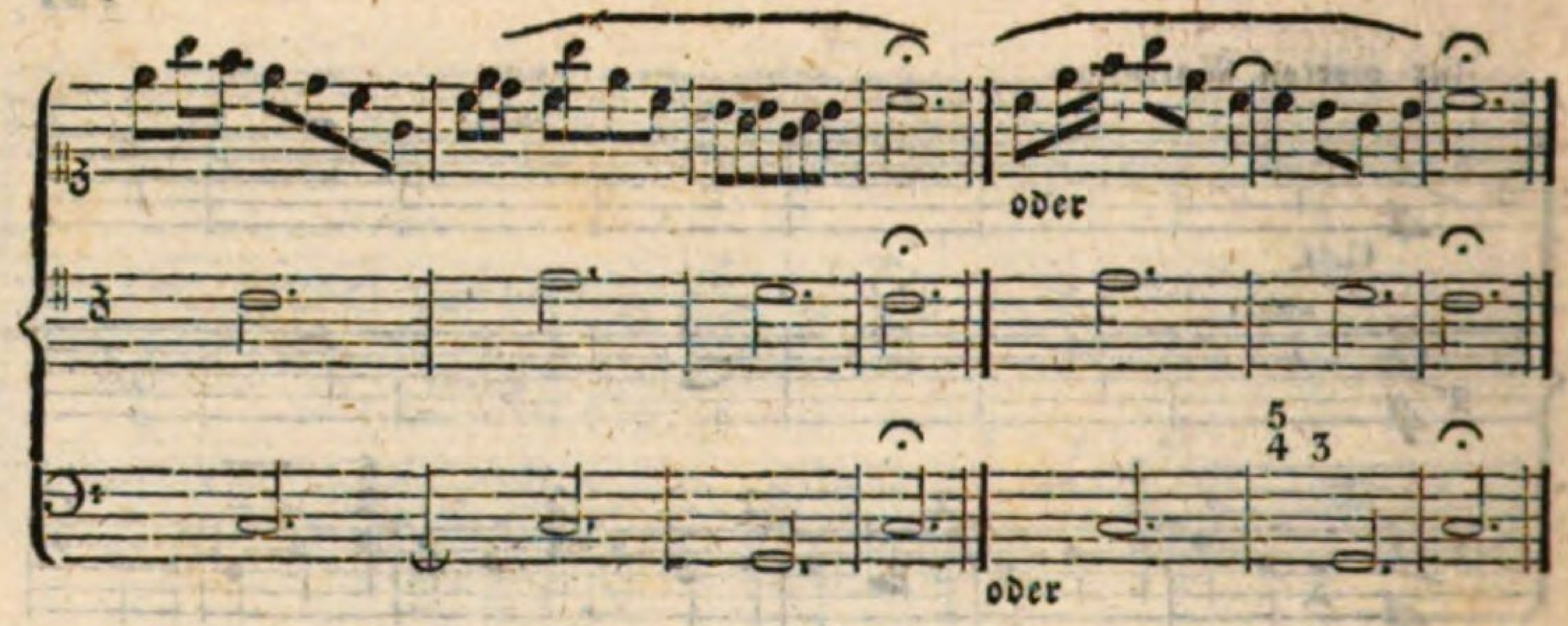


Zur vierten Gattung.

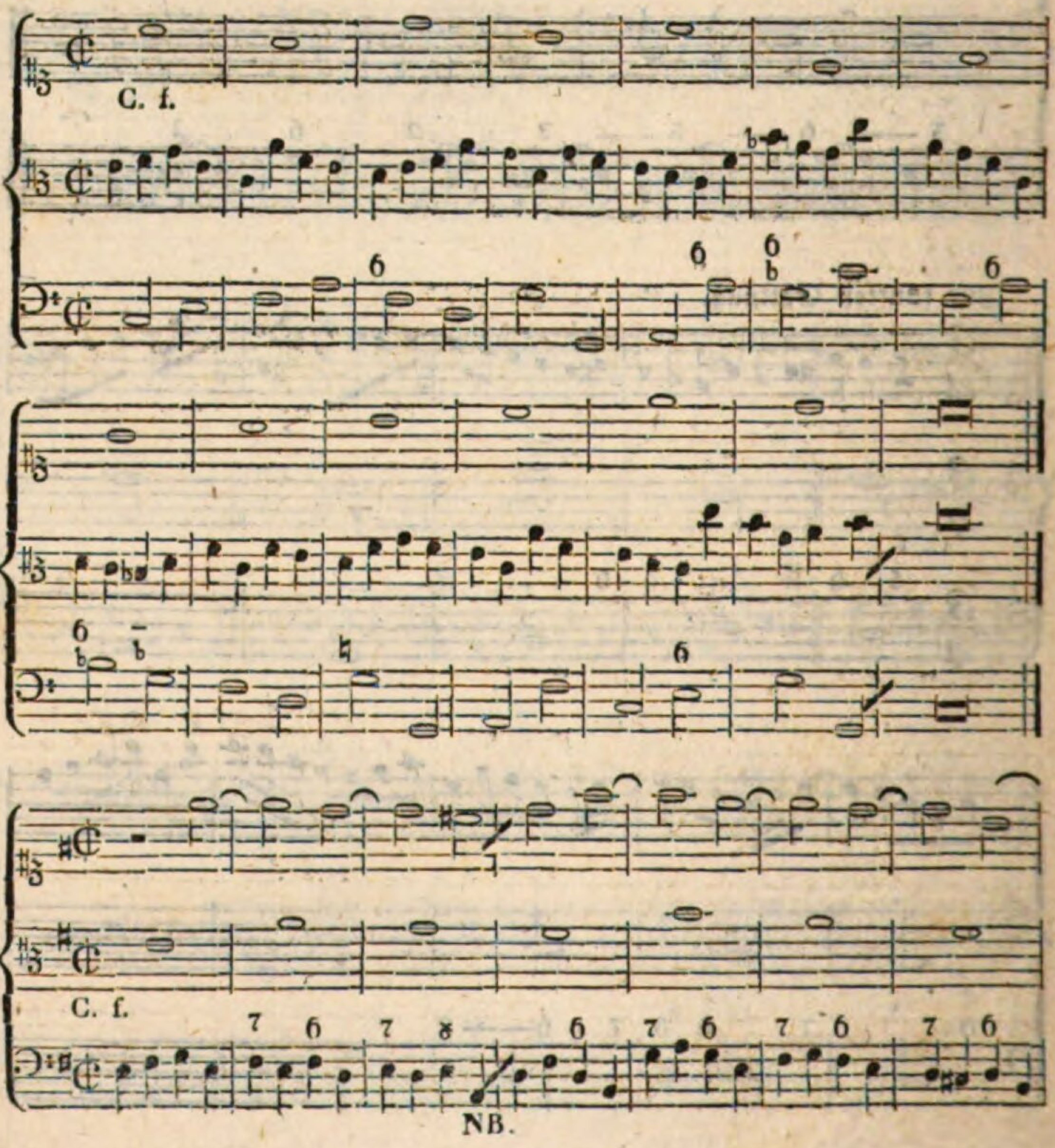


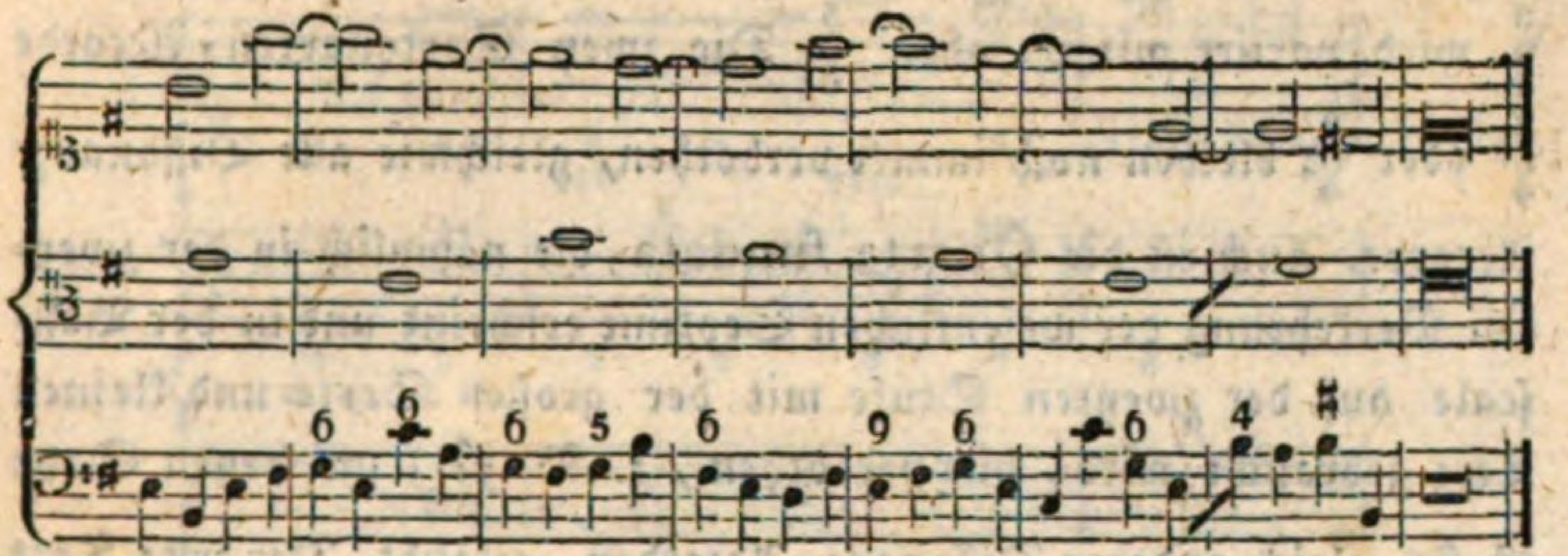
Zur fünften Gattung.





Wenn man von den ersten vier Gattungen zwey zugleich über einen Choral macht, so gehört ein solches künstliches Beyspiel ebenfalls zur fünften Gattung, und ist ein Vorgeschmack des freyen Satzes, wo in jeder Stimme andere Noten seyn dürfen; z. B.





Das NB. bey A im Basse bedeutet, daß es kein Fehler sey, die wesentliche Septime im Durchgange anzubringen; man findet sie bey guten Meistern dieser Zeit sehr oft.

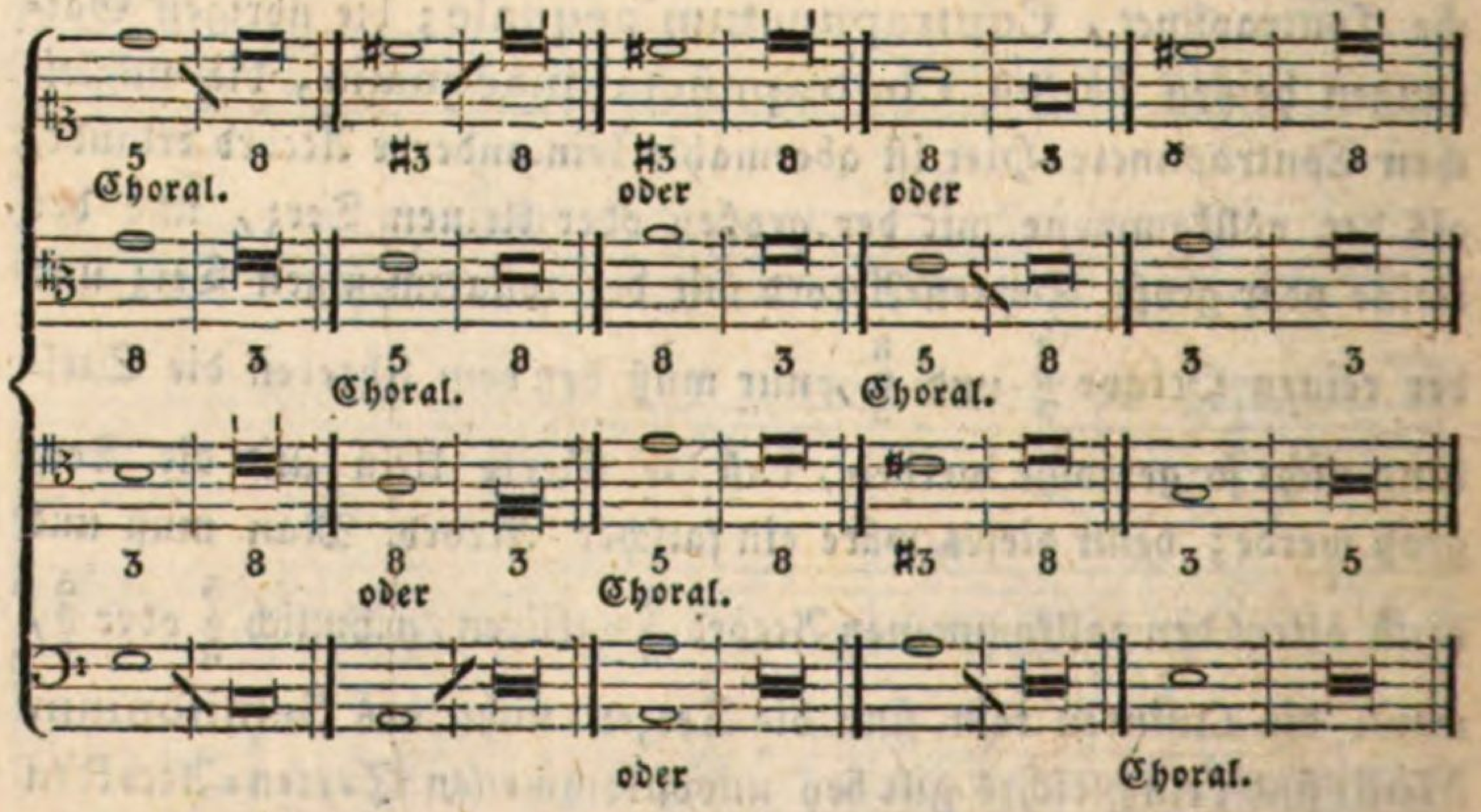
§. 18.

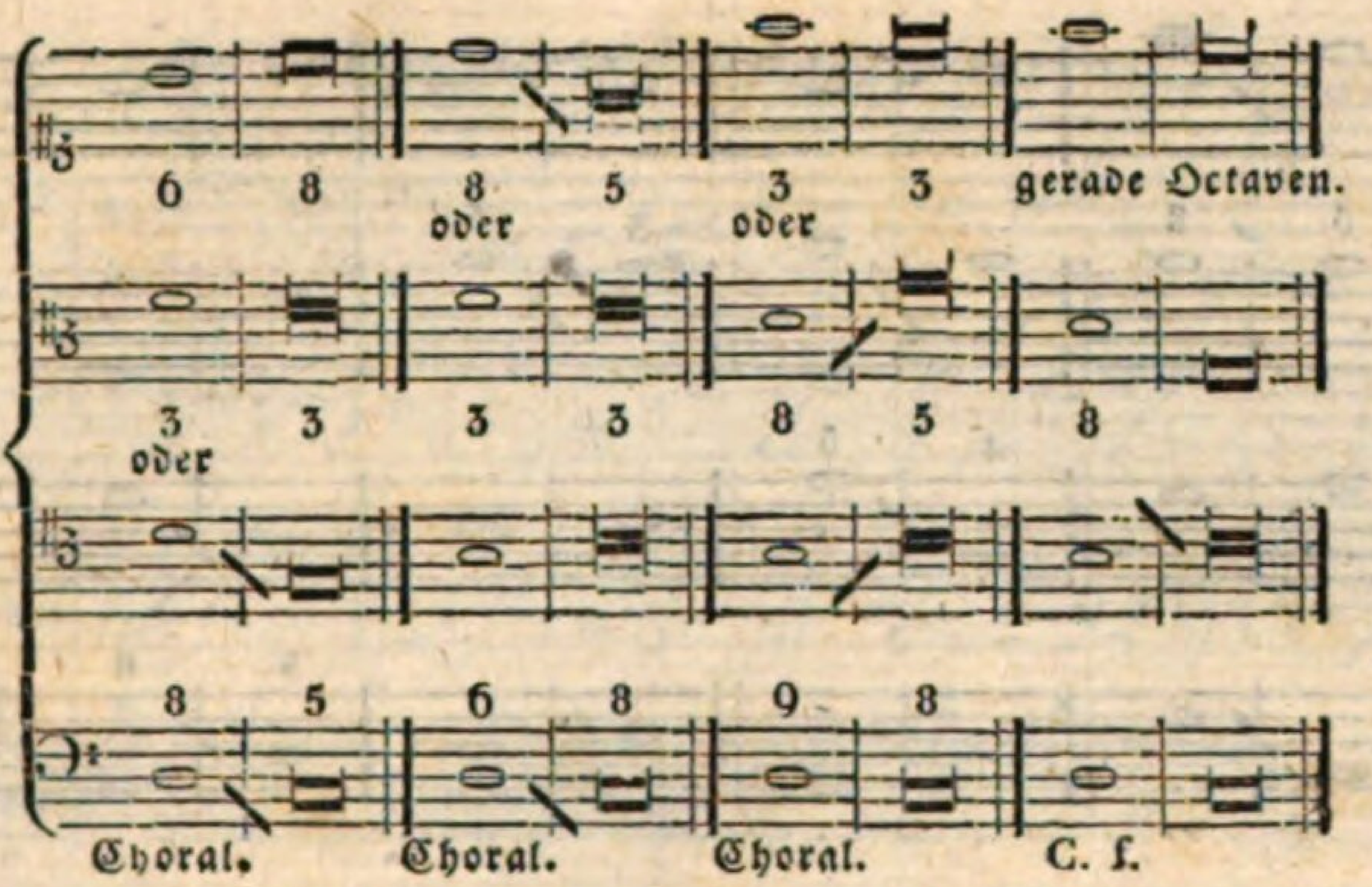
Von der ersten Gattung des vierstimmigen strengen Satzes.

Diese heißt abermahls Nota contra Notam. Die Noten, welche mit dem Cantus firmus in gleicher Geltung seyn müssen, können nach Belieben ganze, halbe, Viertel- oder Achtelnoten seyn. Wenn also im zwey-, drey-, vier- und auch mehrstimmigen Satze alle Noten von gleicher Länge oder Kürze sind, so ist es überall (wie schon gezeigt worden) die erste Gattung und der gleiche Contrapunct, Contrapunctum aequale; die übrigen Gattungen heißen überall Contrapuncta inaequalia, die ungleichen Contrapuncte. Hier ist abermahls kein anderer Accord erlaubt, als der vollkommene mit der großen oder kleinen Terz, und der kleine oder große Sexten-Accord mit der tonartmäßigen Terz und der reinen Octave $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}8\\6\\3\end{smallmatrix}$, nur muß bey dem letzteren die Stellung nicht so gemacht werden, daß die Sexte klein und die Terz groß werde; denn dieses wäre ein falscher Accord. Man muß und kann öfters den vollkommenen Accord $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ variiren, nähmlich $\begin{smallmatrix}3\\5\\3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}5\\5\\3\end{smallmatrix}$, wenn die Quinten rein und die Terzen nicht das Semitonium Modi sind; ein gleiches gilt bey unvollkommenen Sexten-Accorden

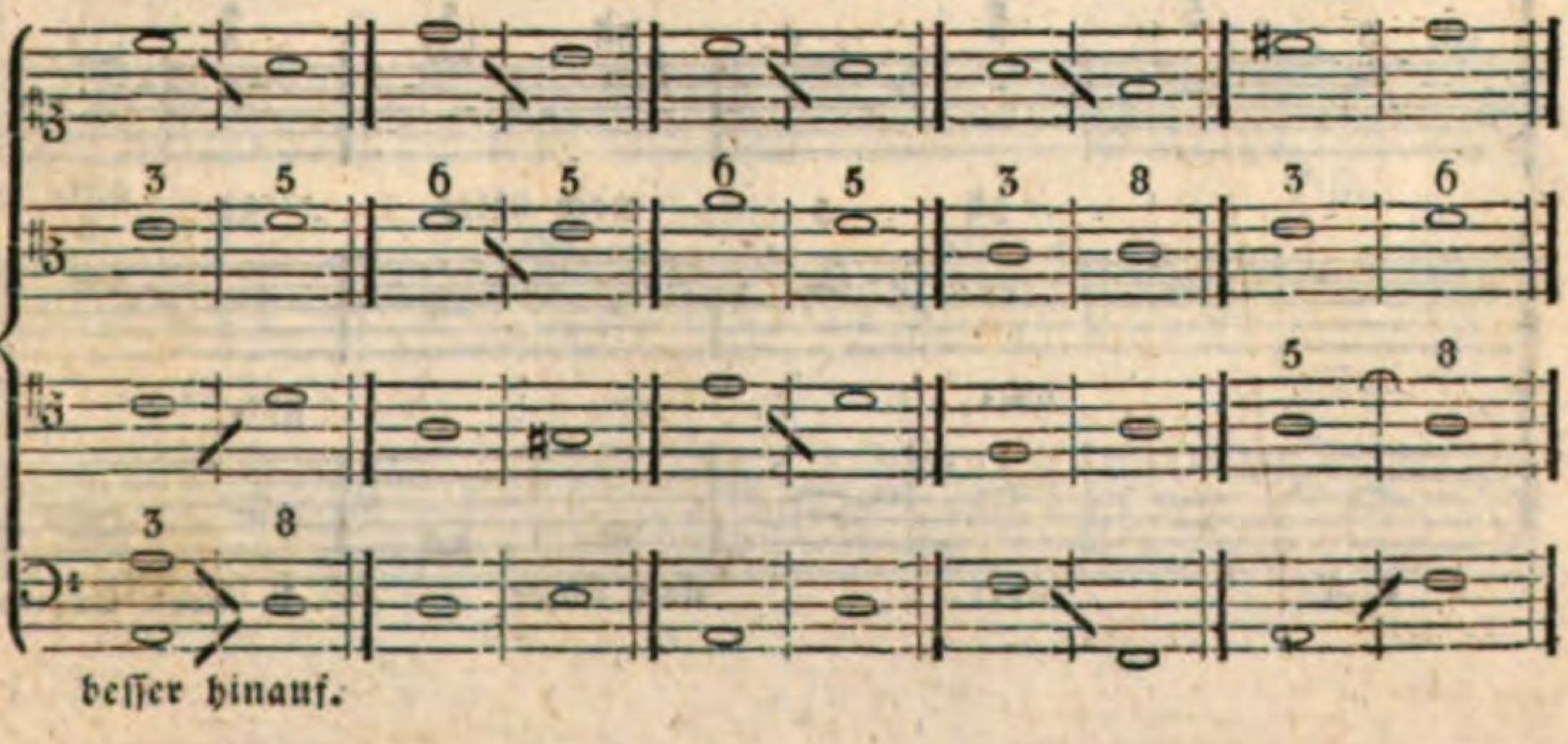
$\substack{8\\6\\3}$ wird variirt mit $\substack{6\\3\\3}$ oder $\substack{3\\6\\6}$. Die zwey Sextquarten-Accorde $\substack{8\\6\flat\\4}$ oder $\substack{8\\6\natural\\4}$ bleiben noch immer verbothen, gleichwie alle Dissonanz-Accorde. Auch ist die Quarta fundata, die nähmlich in der zweyten Verkehrung der wesentlichen Septime erscheint und in der Baßscale auf der zweyten Stufe mit der großen Sexte und kleinen Terz gebraucht wird, hier verbothen, z. B. $\substack{8\\\natural 4\\3}$; im freyen Satze ist sie, gleich anderen Dissonanz-Accorden, erlaubt. Der erste Tact bekommt hier ganz leicht $\substack{8\\5\\3}$ oder $\substack{5\\3\\1}$. Der letzte aber, welcher auch vollkommen seyn soll, kann sie nur alsdann bekommen, wenn der Choral in der untersten Stimme zu stehen kommt; denn wenn dieser in die oberste oder in eine Mittelstimme gesetzt wird, erhält der letzte Tact nur $\substack{8\\8\\3}$ oder $\substack{8\\3\\1}$, weil der Choral in den Hauptton herab seinen Ausgang macht, und die große Terz, die im vorletzten Tacte über die Dominante des Grundtons zur Quinte und Octave genommen werden muß, auch in den Hauptton hinauf rückt, wie in den Beyspielen zu sehen ist. Wenn der Choral in der untersten Stimme steht, muß der vorletzte Tact seyn $\flat\substack{8\\5\\3}$ oder $\substack{8\\\sharp\\\flat 3}$; zum Beyspiel:

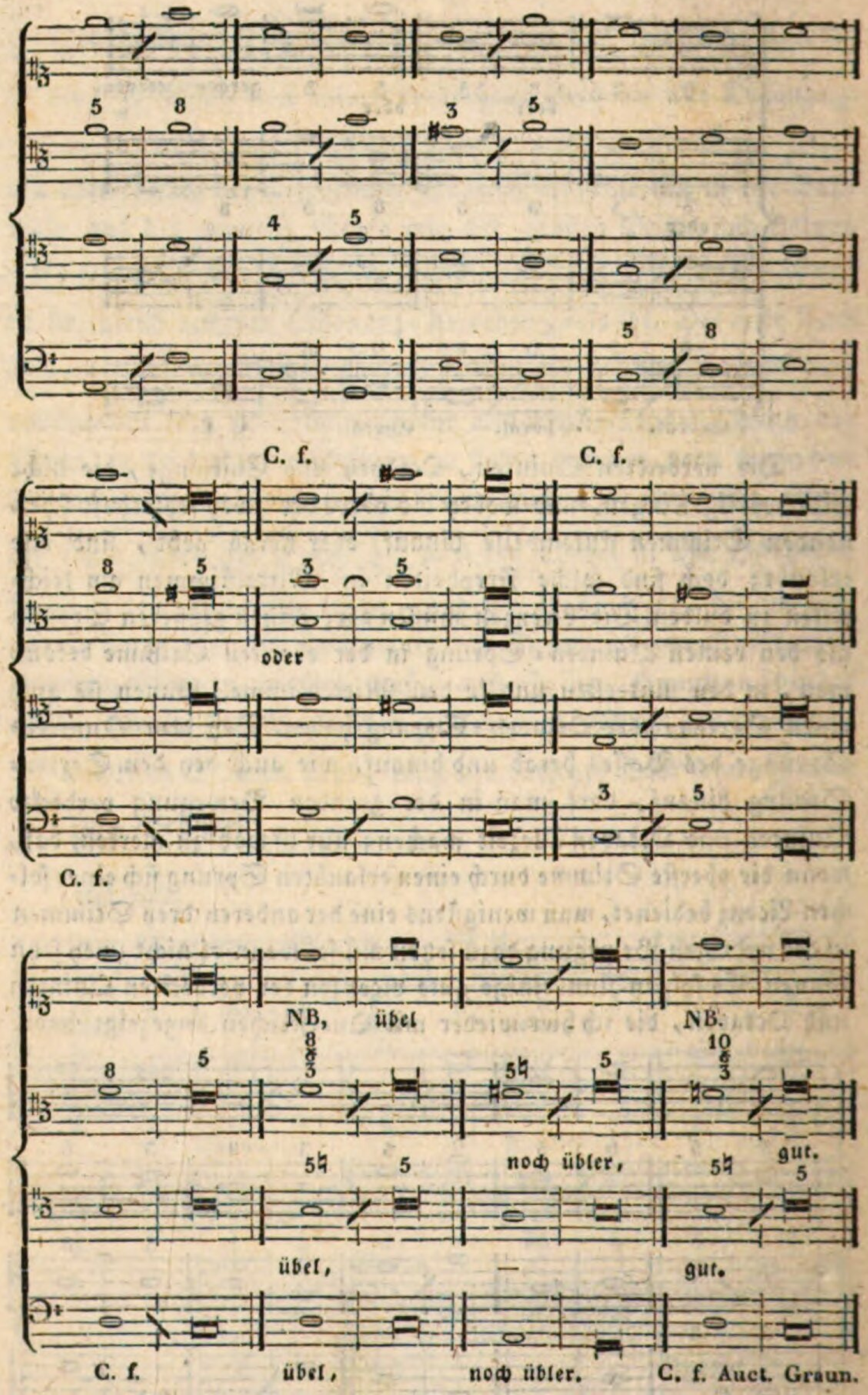
Cadenzen.



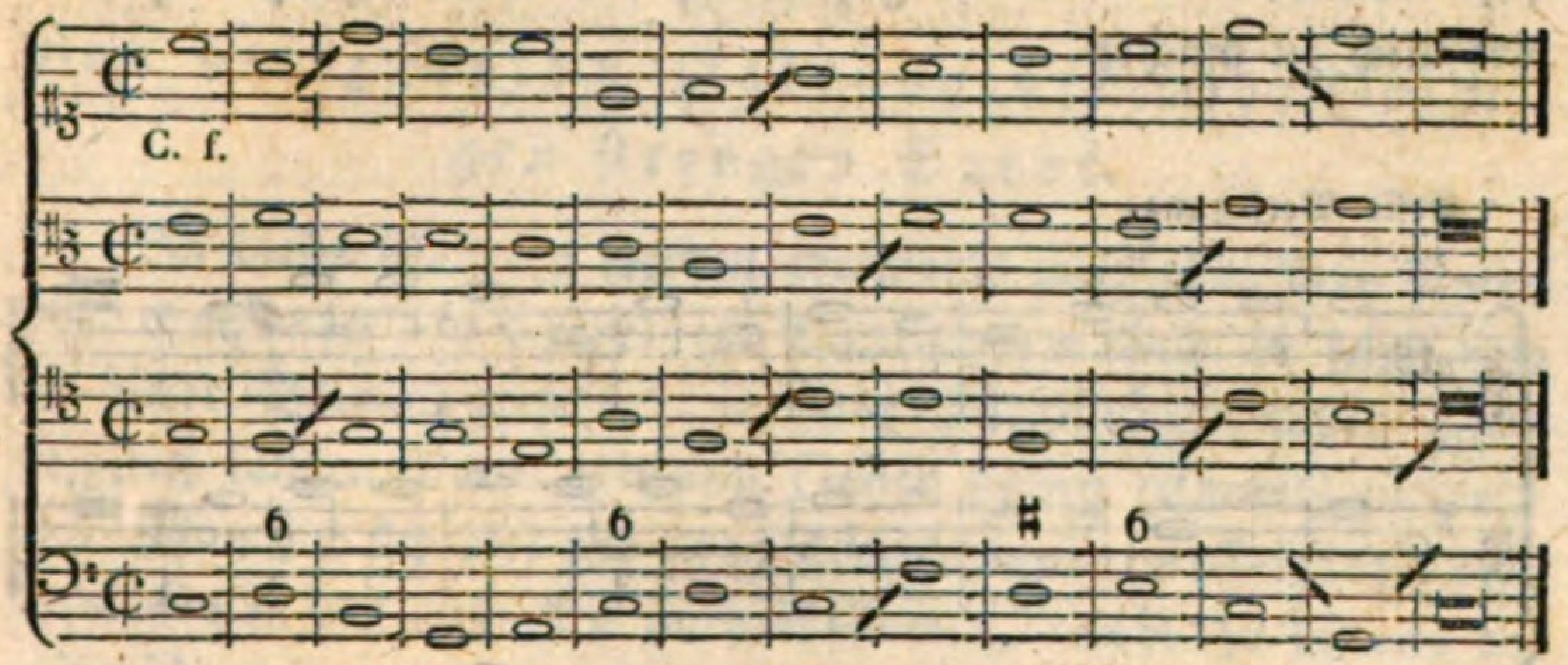


Die verdeckten Quinten, Octaven und Einklänge, die nicht widerwärtig klingen, und wobey die obere der zwey fehlerhaft scheinenden Stimmen stufenweise hinauf oder herab geht, sind alle erlaubt; doch sind solche Freyheiten in Mittelstimmen am leichtesten zu dulden. Die Licenzen müssen aber keinen größeren Sprung als den reinen Quinten-Sprung in der obersten Stimme bekommen, in den untersten und in den Mittelstimmen können sie auch einen Sexten- oder Octaven-Sprung haben. Bey dem Quarten-Sprunge des Basses herab und hinauf, wie auch bey dem Sexten-Sprung hinauf, darf man in der geraden Bewegung verdeckte Quinten und Octaven allezeit machen; nur ist wohl zu merken, daß, wenn die oberste Stimme durch einen erlaubten Sprung sich einer solchen Licenz bedienet, man wenigstens eine der anderen drey Stimmen in der widrigen Bewegung dazu setzen müsse, wenn es nicht zwey seyn können. Es folgen nun einige gute Licenzen der verdeckten Quinten und Octaven, die ich hier wieder mit Querstrichen angezeigt habe.

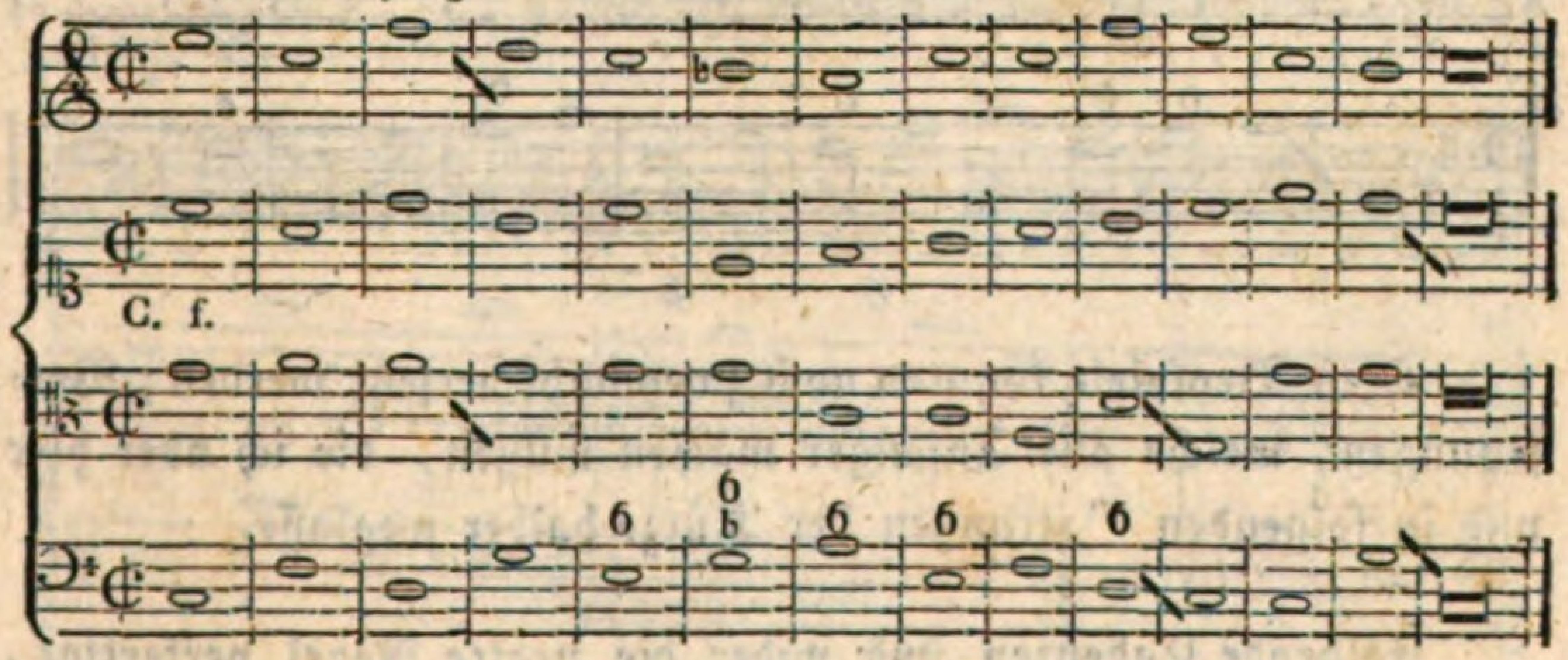



C. f.
C. f.
oder
C. f.
NB,
übel
NB.
noch übler,
gut.
übel,
gut.
C. f.
übel,
noch übler.
C. f. Auct. Graun.

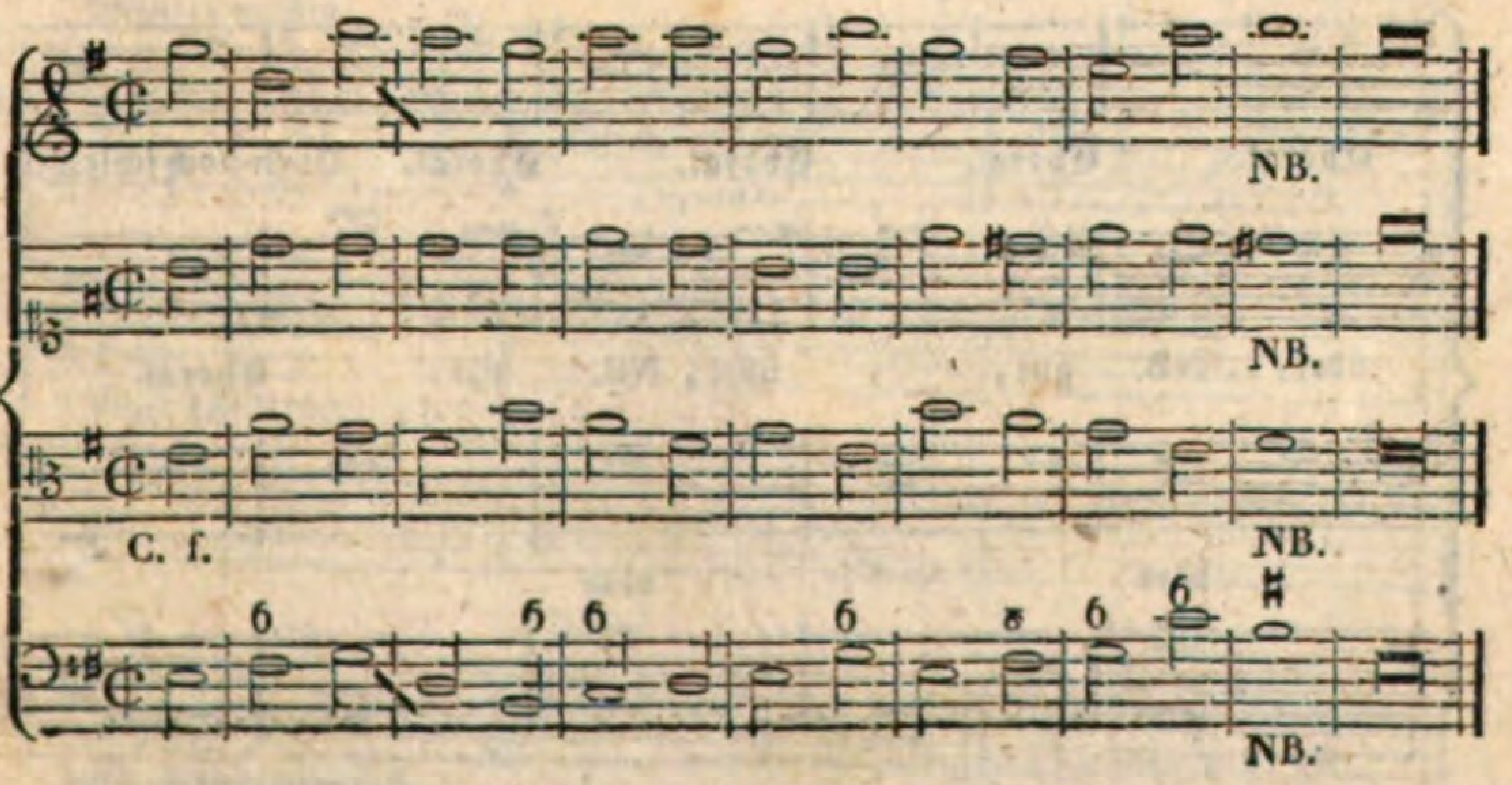
Erstes Beyspiel in C-dur, a quatro.



Erste Versetzung.

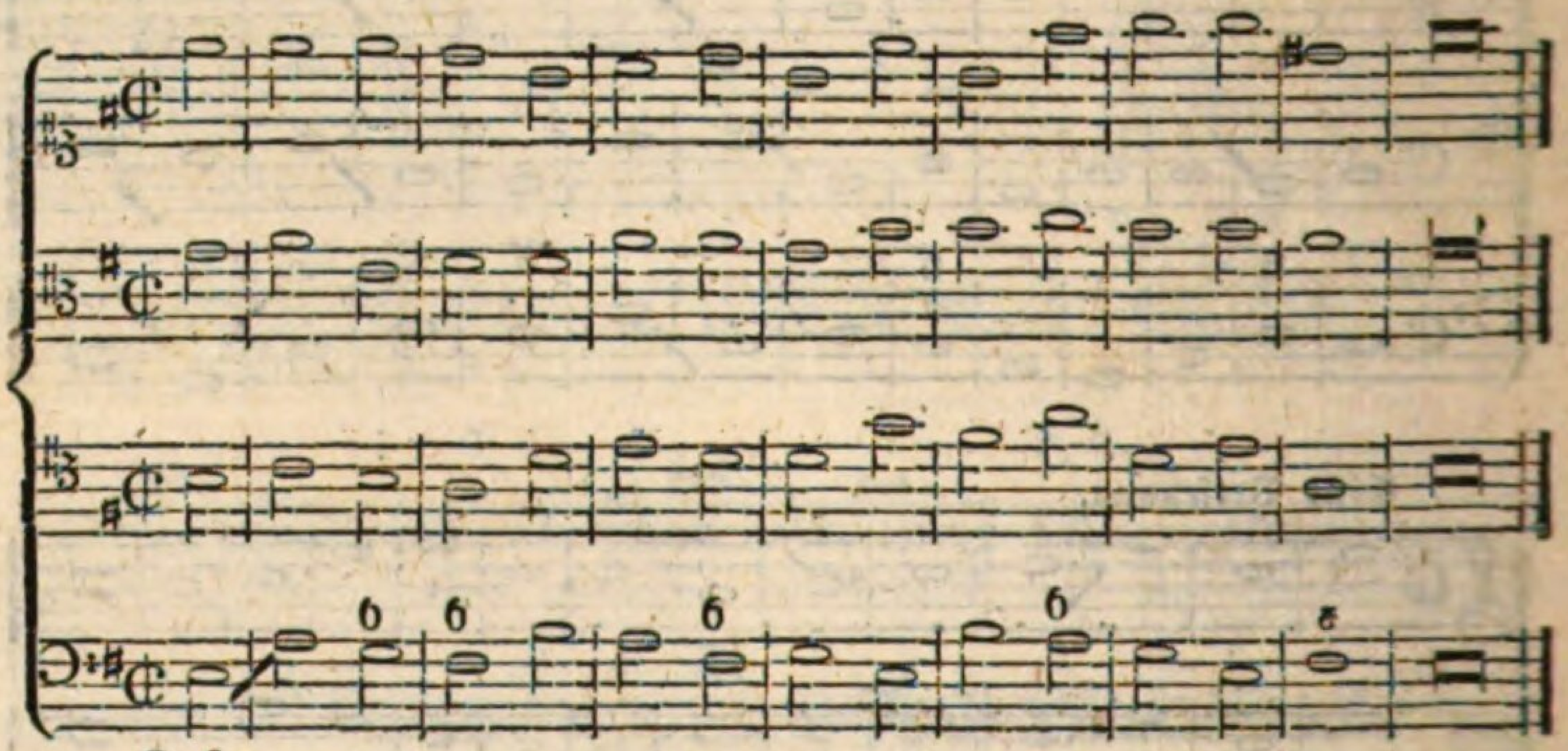


Zweytes Beyspiel in E-moll.



Das NB. im vorletzten Tacte bedeutet, daß dieser länger seyn könne, als die vorhergehenden, um den Schluß recht vernehmlich zu machen.

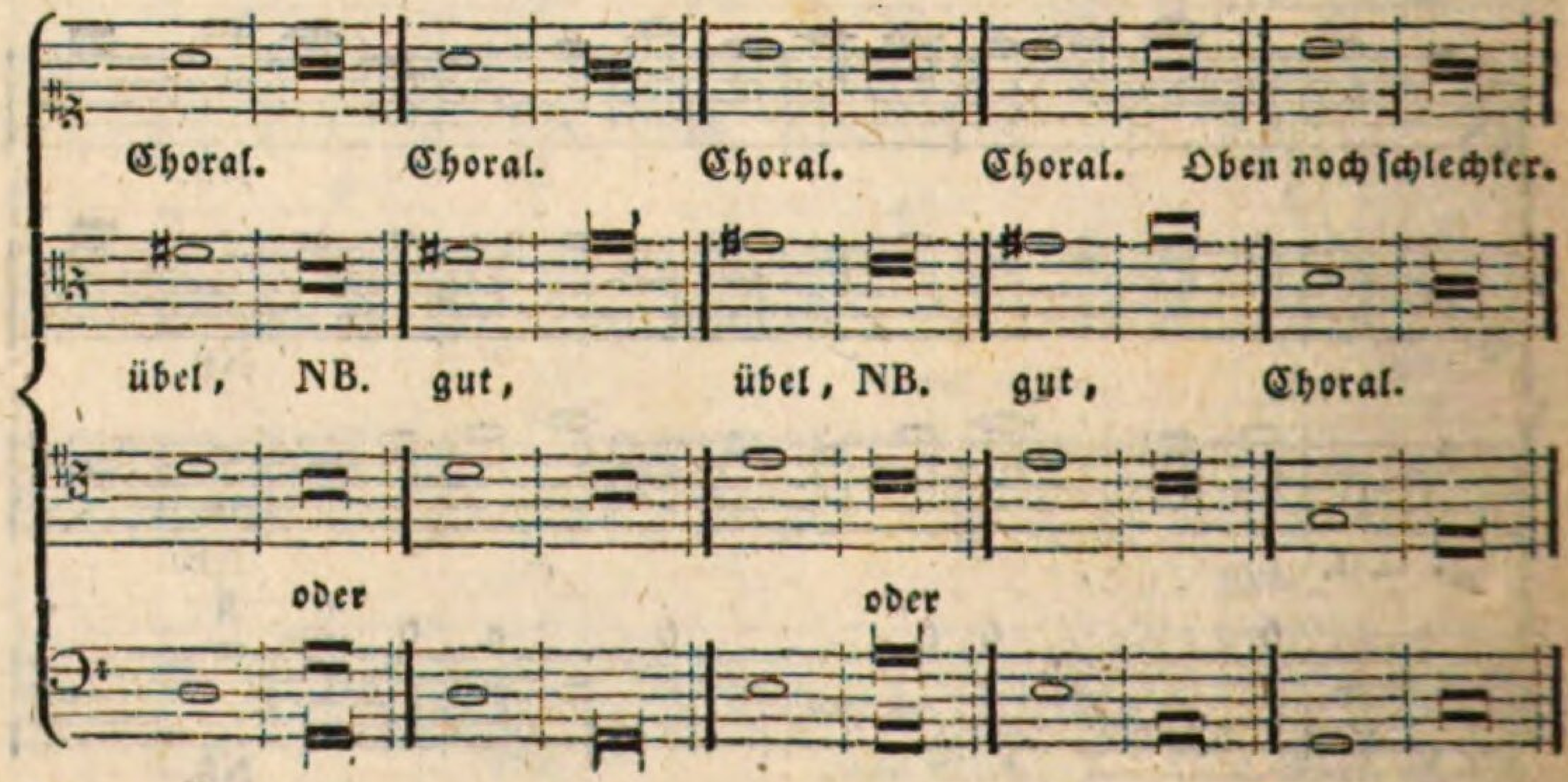
Erste Versetzung.



C. f.

Diese Beyspiele könnten noch zweymahl versetzt werden; Versetzungen, welche alle Anfänger machen müssen, die ich aber hier und in folgenden Gattungen der Kürze halber weglasse.

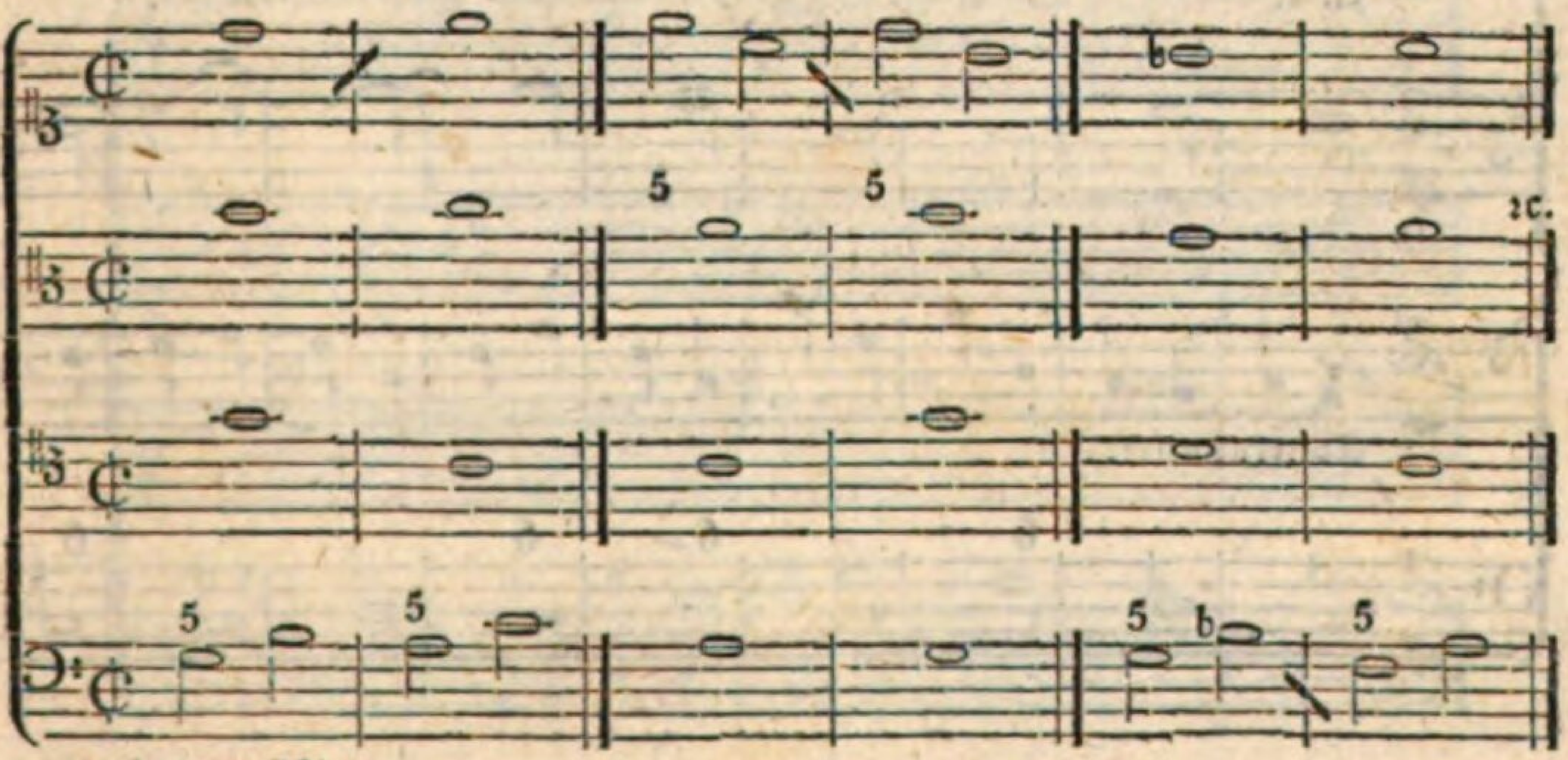
Folgende Cadenzen sind wider die uralte Regel verfertigt, weil das Semitonium Modi am Ende nicht steigt; z. B.



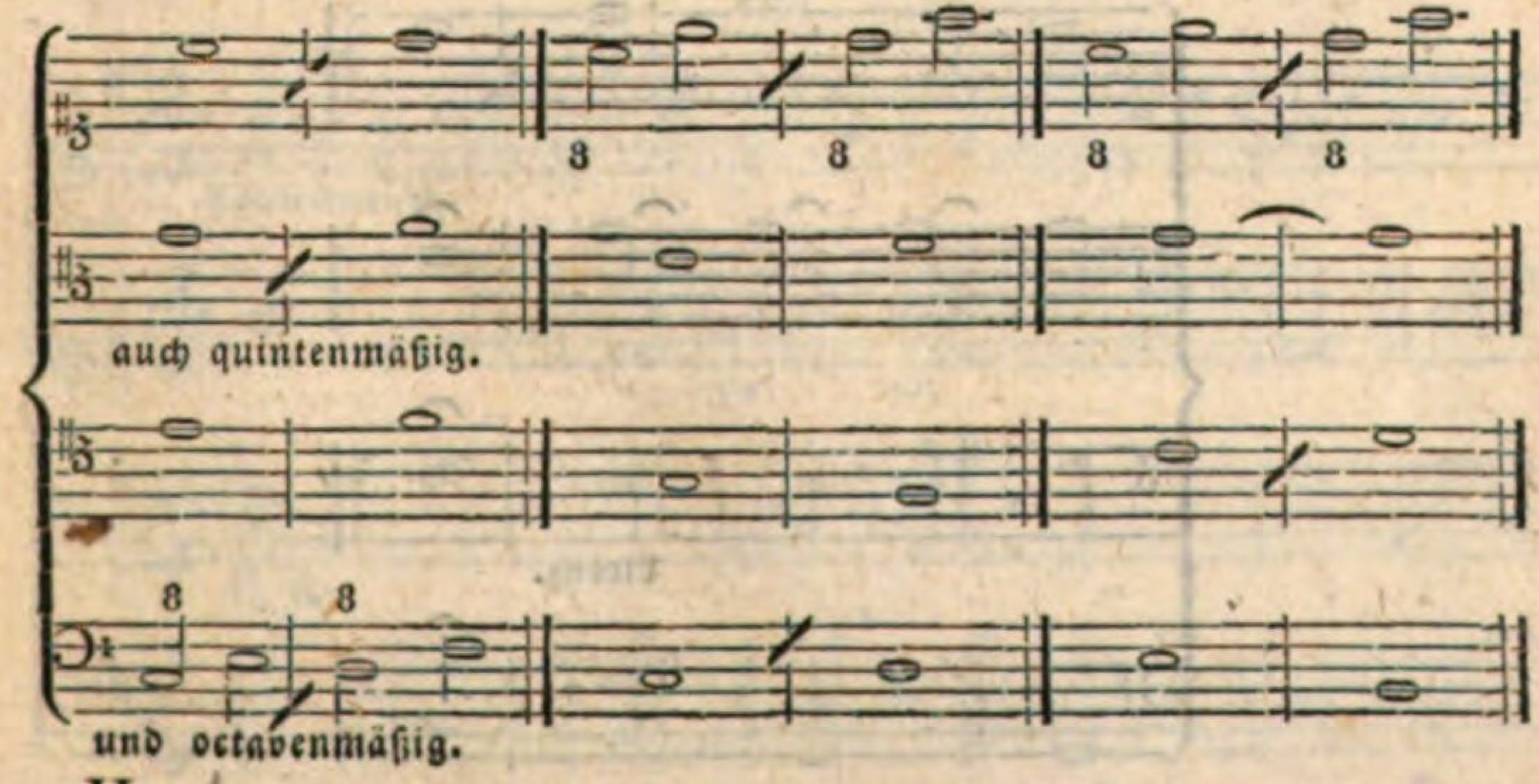
§. 19.
Von der zweyten Gattung des vierstimmigen strengen Satzes.

In dieser Gattung werden abermahls zwey oder drey Noten über oder unter den Choral im Contrapuncte bald in jener bald in dieser Stimme gesetzt. Die zwey Ausfüllungsstimmen gehen in gleich langen Noten mit dem Cantu firmo (Choral) einher.

Man hat sich hier vor zwey Terzsprüngen im Contrapuncte, besonders in den äußersten zwey Stimmen, wohl zu hüten, damit nicht quinten- oder octavenmäßige Rückungen entstehen, welche das Gehör, gleich offenbaren Quinten und Octaven, beleidigen; z. B.



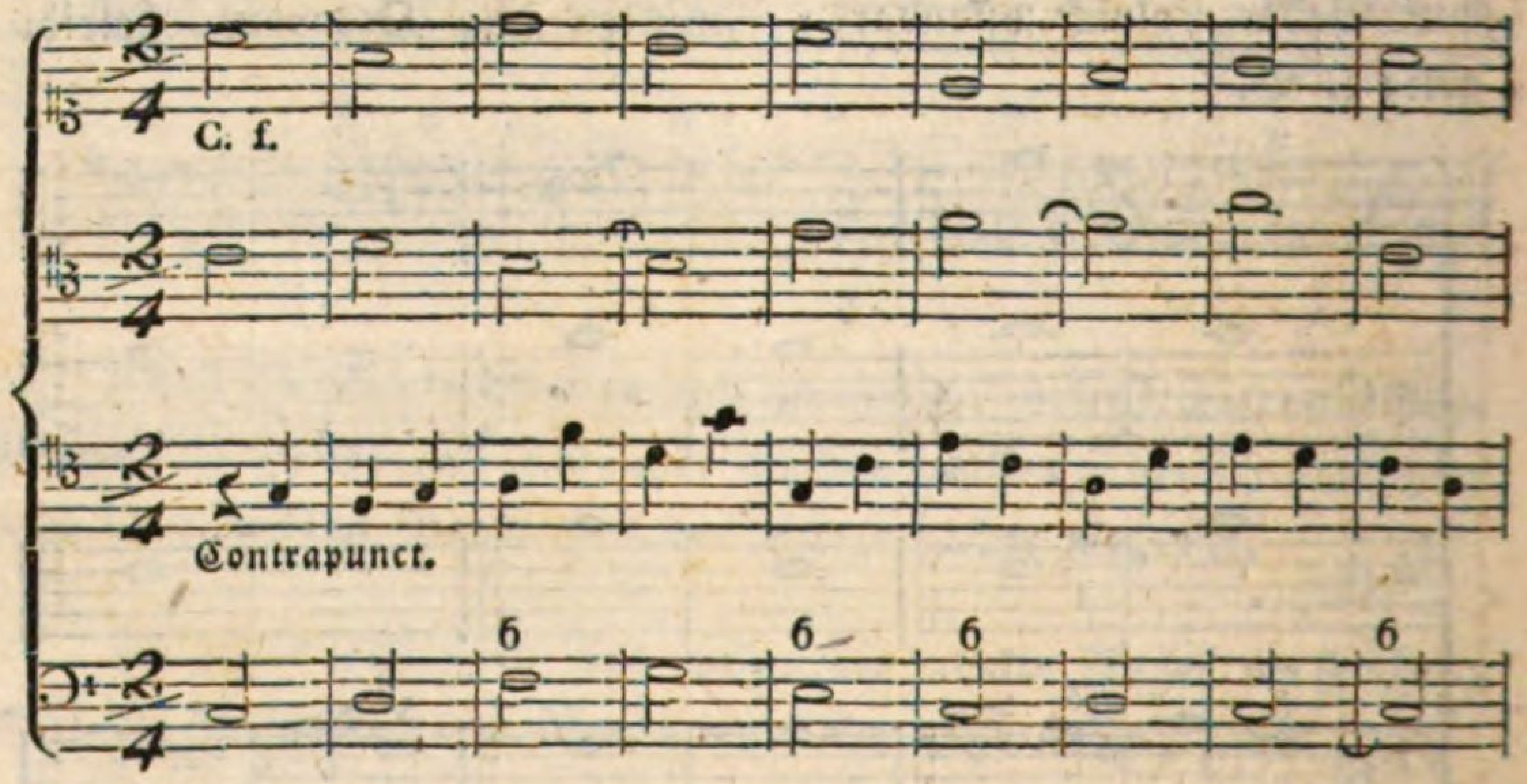
quintenmäßig.

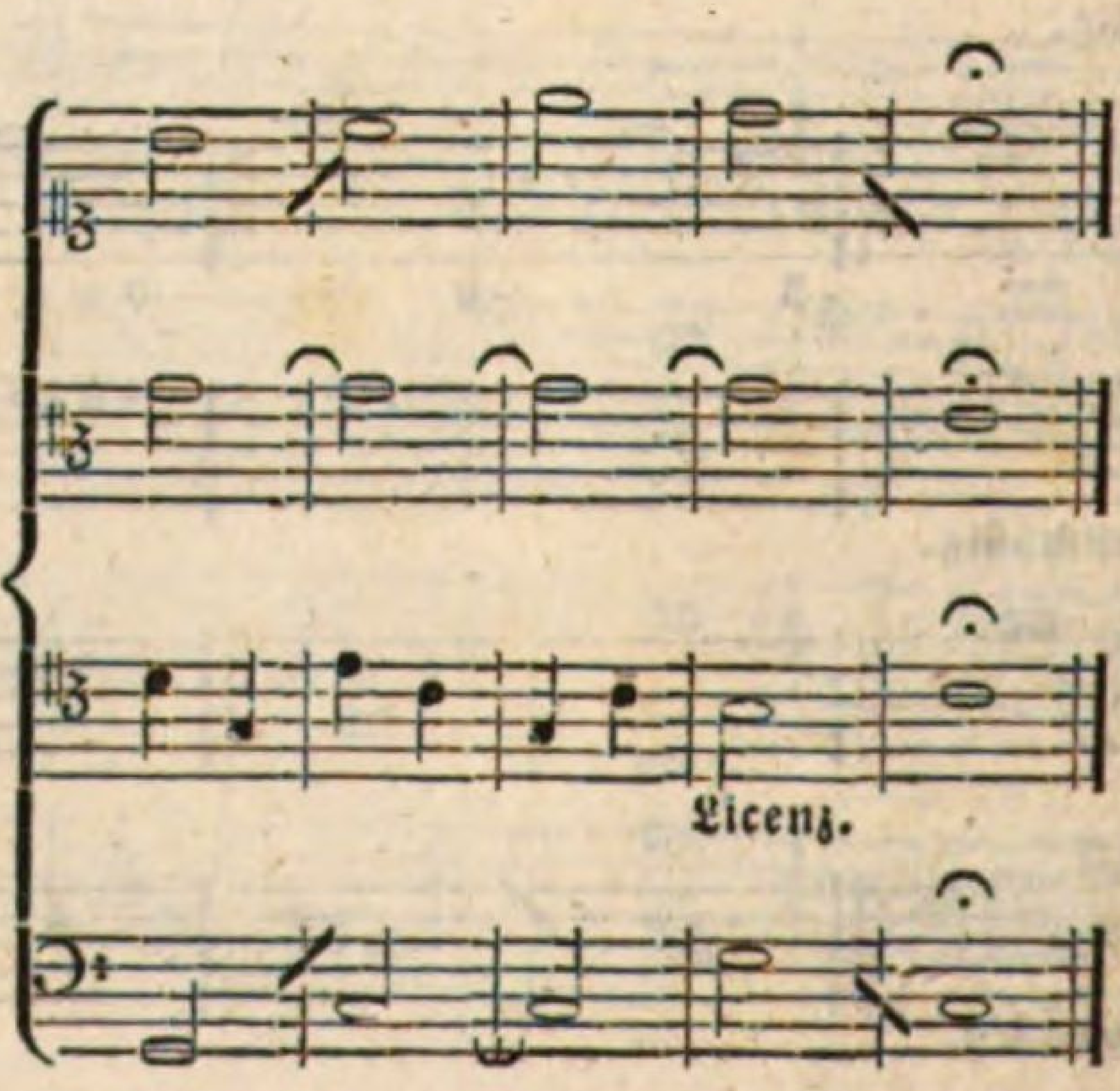


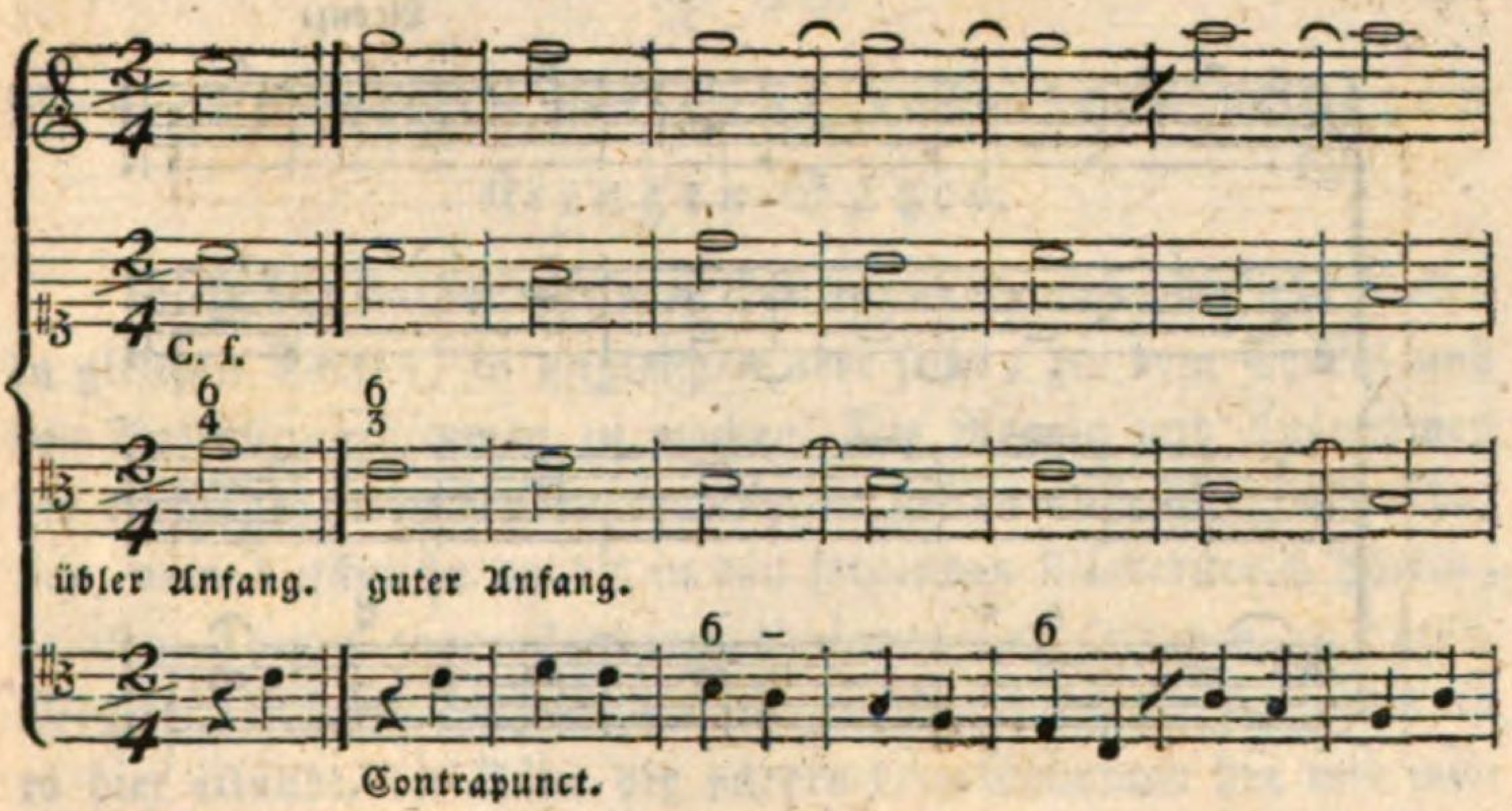
Alle diese Fehler und auch die obigen in der ersten Gattung gegebenen Freyheiten, wobey die oberste Stimme einen Sprung macht, können im freyen Satze durch mehrere Noten und durch die widrige Bewegung, die man einer Ausfüllungsstimme statt des Aushaltens gibt, leicht vermieden werden.

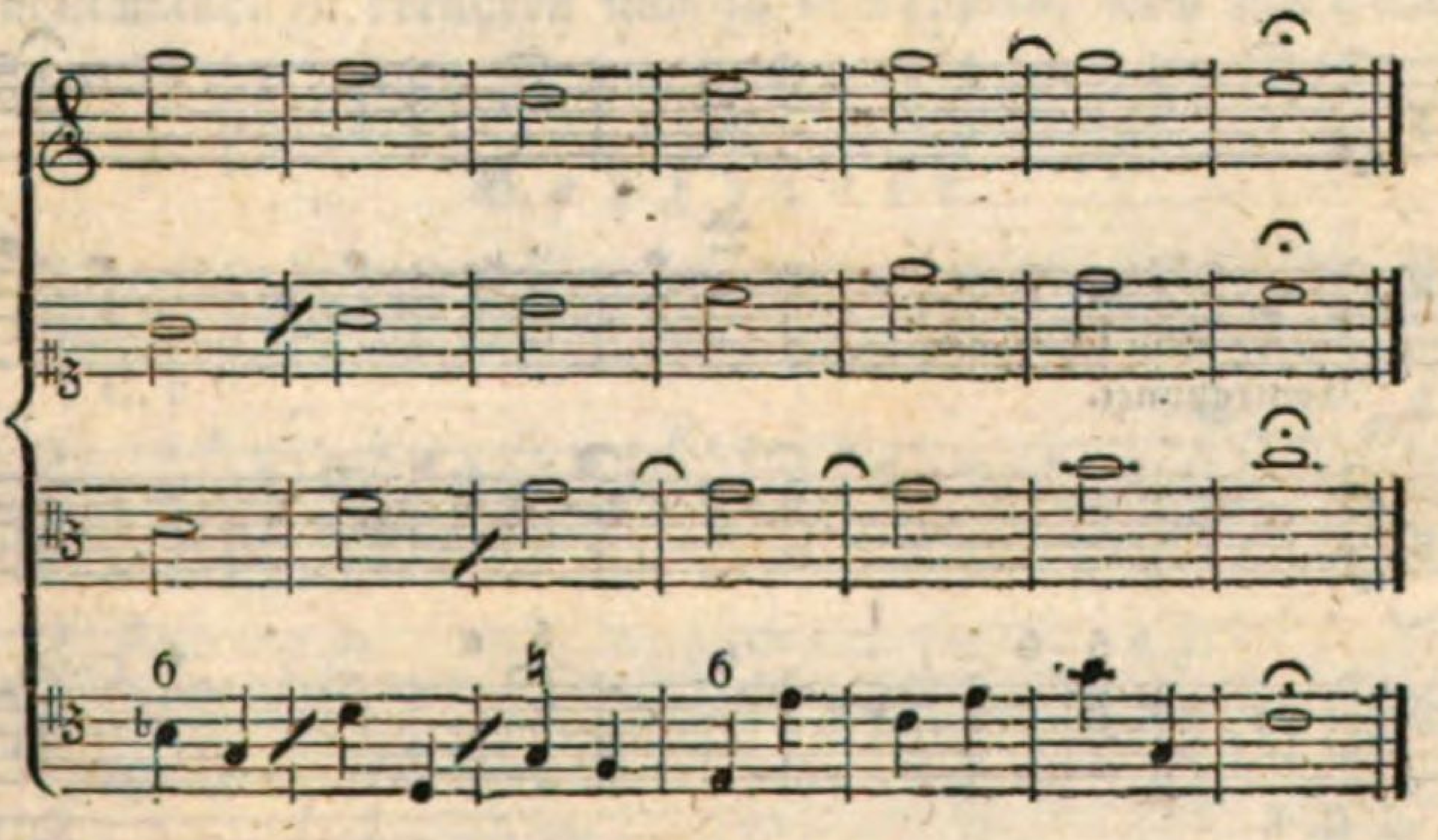
Im doppelten Contrapuncte werden gewisse Licenzen hernach wieder Platz finden.

Beyspiele.

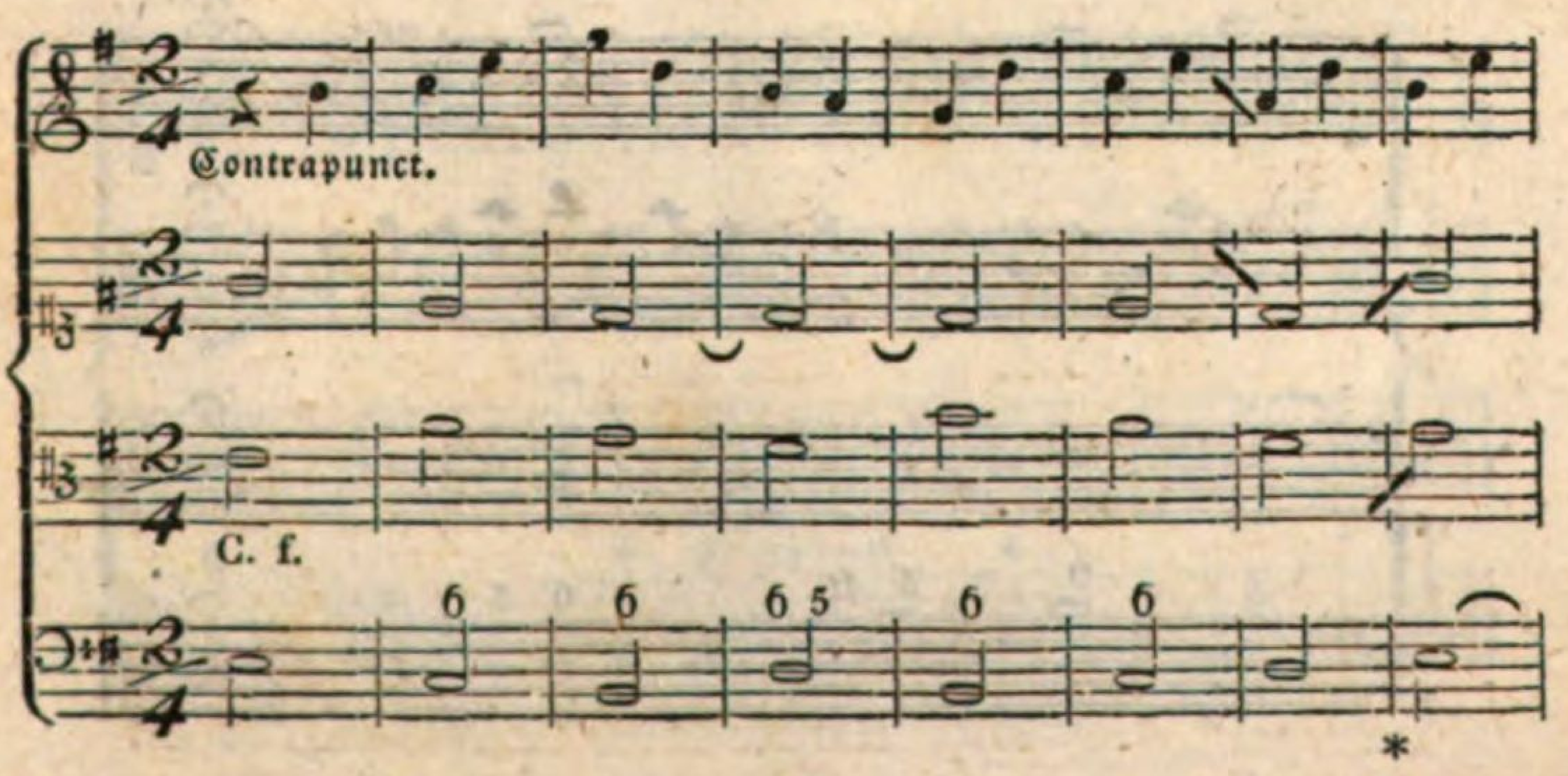


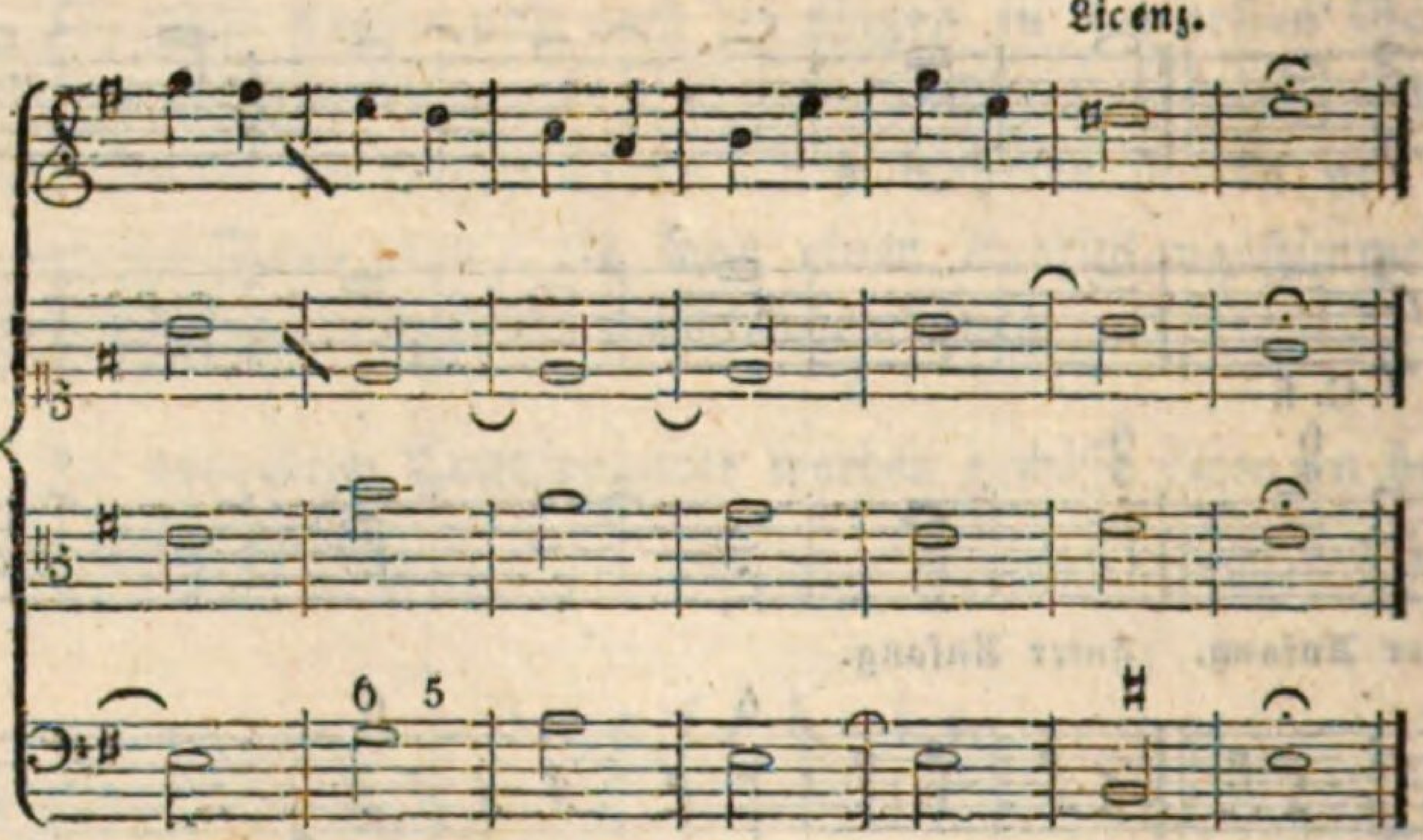


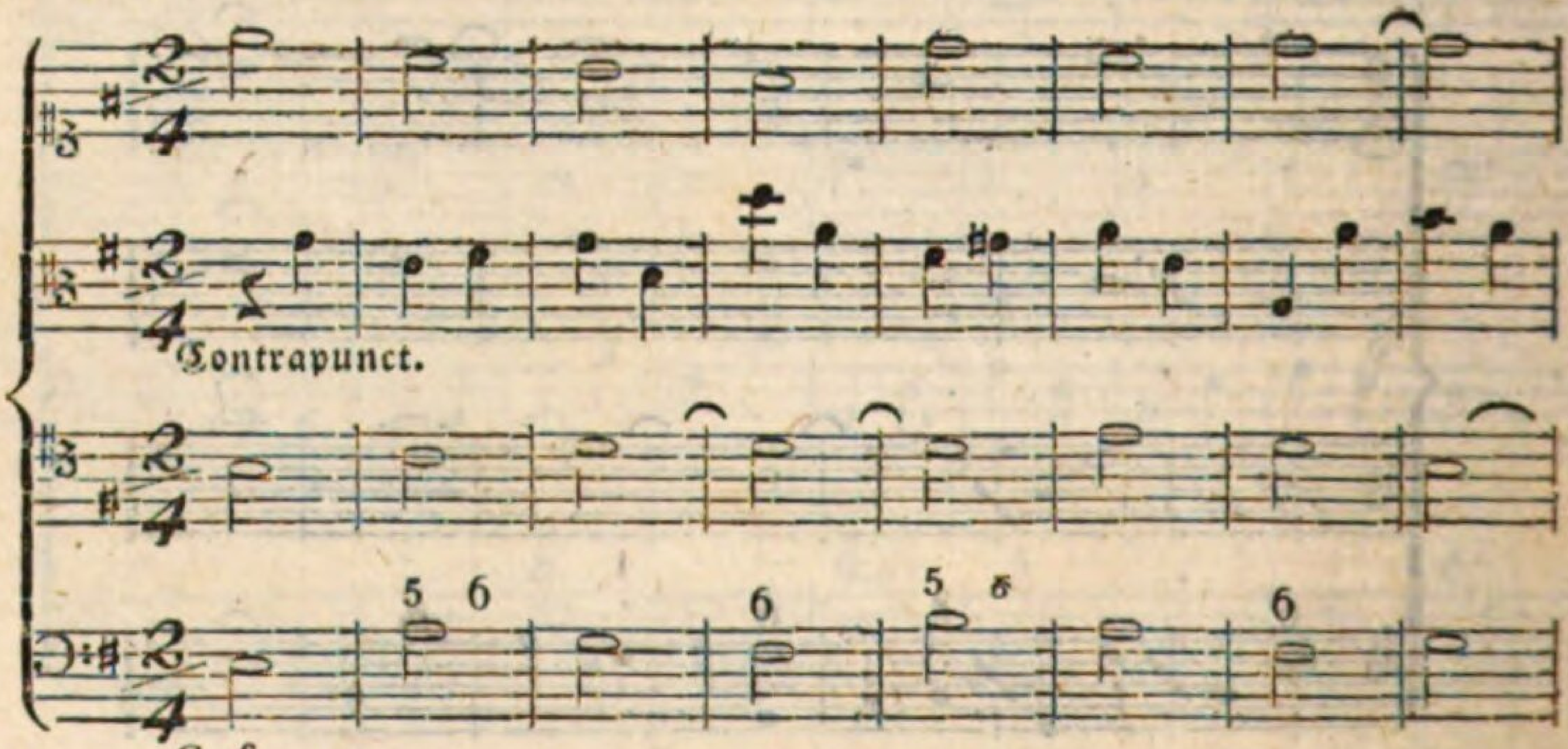


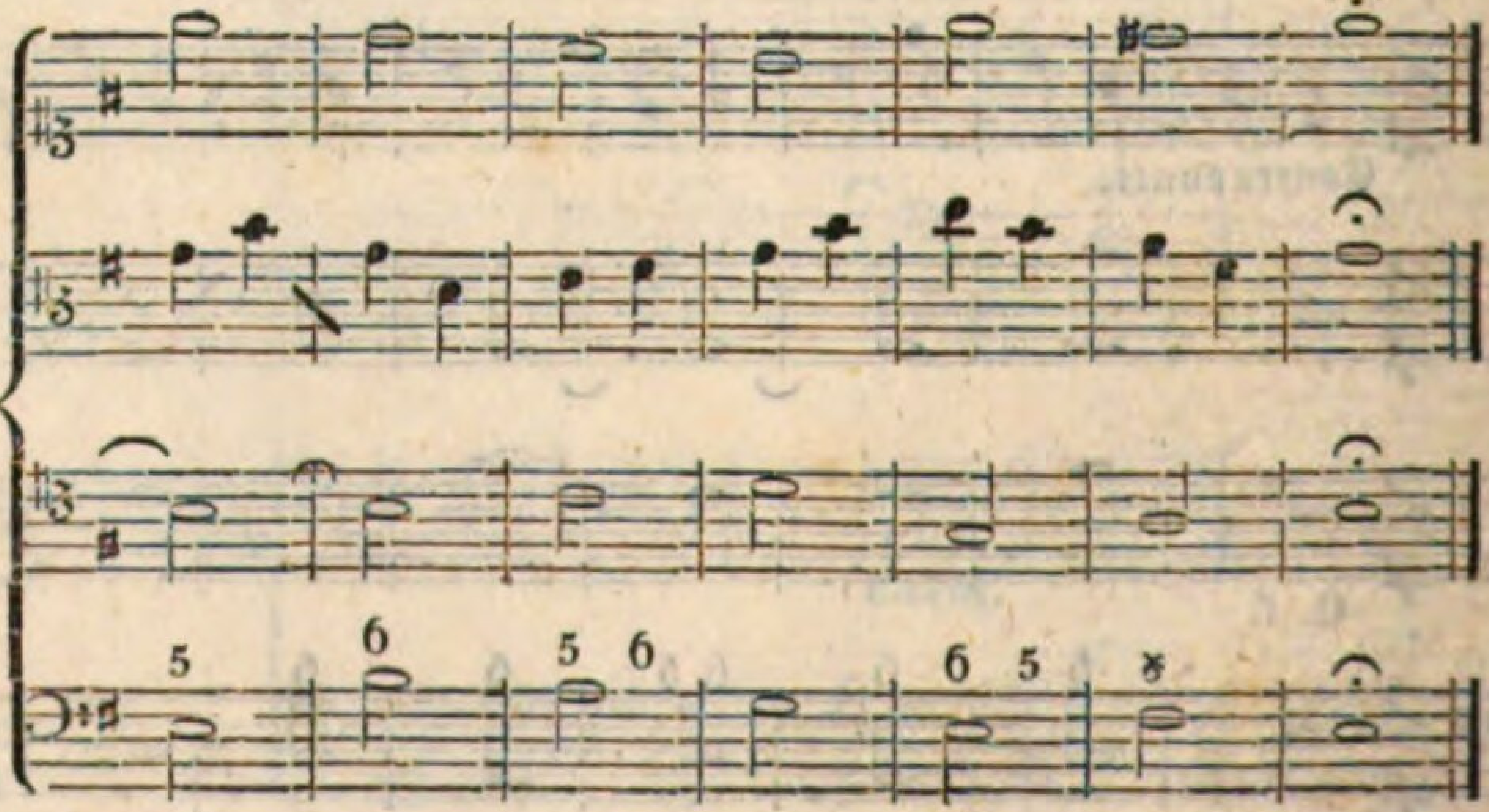


In E-moll.




Licenz.
6 5
♯


Contrapunct.
5 6
6
5 6
6
C. f.

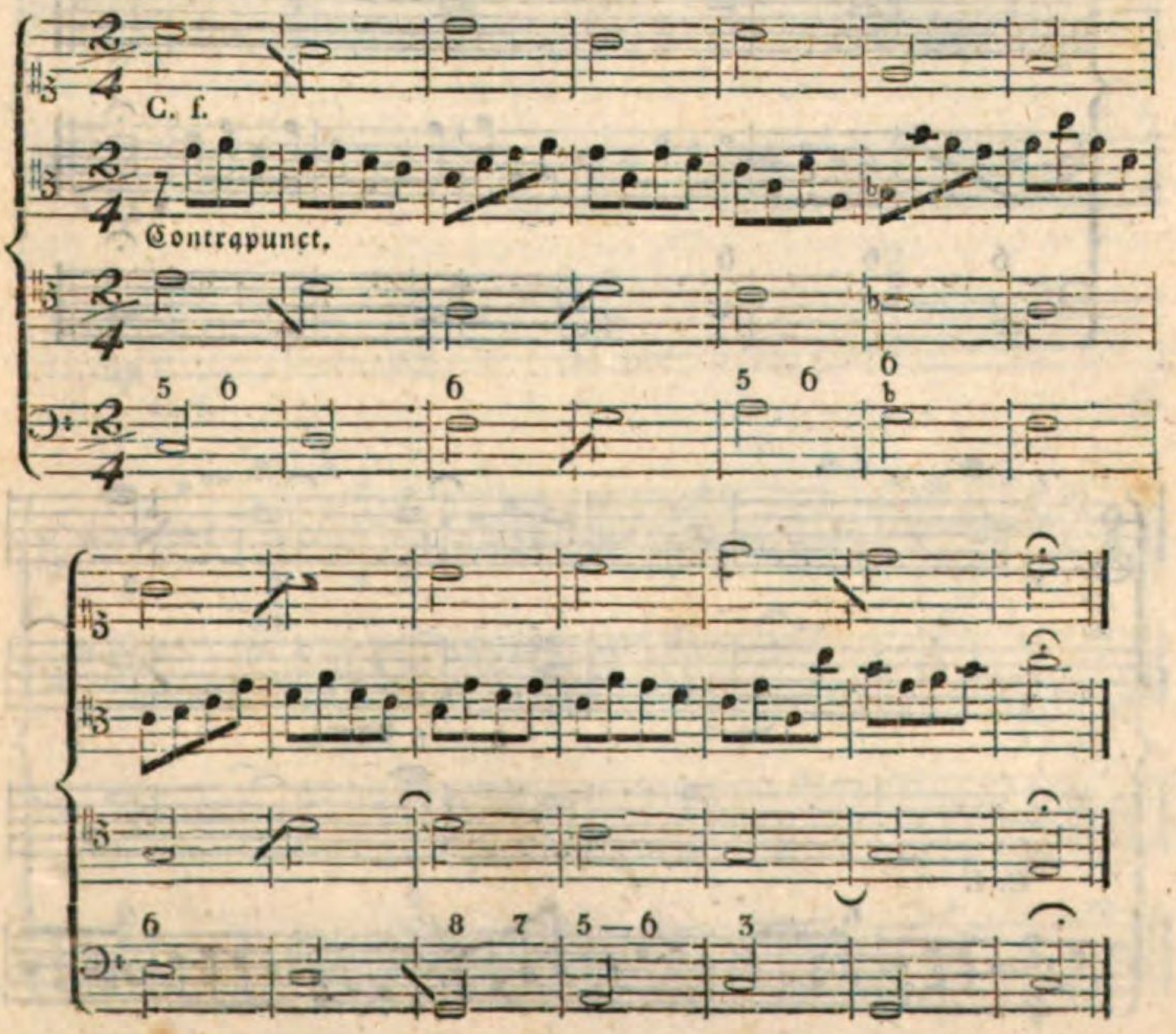

5
6
5 6
6 5

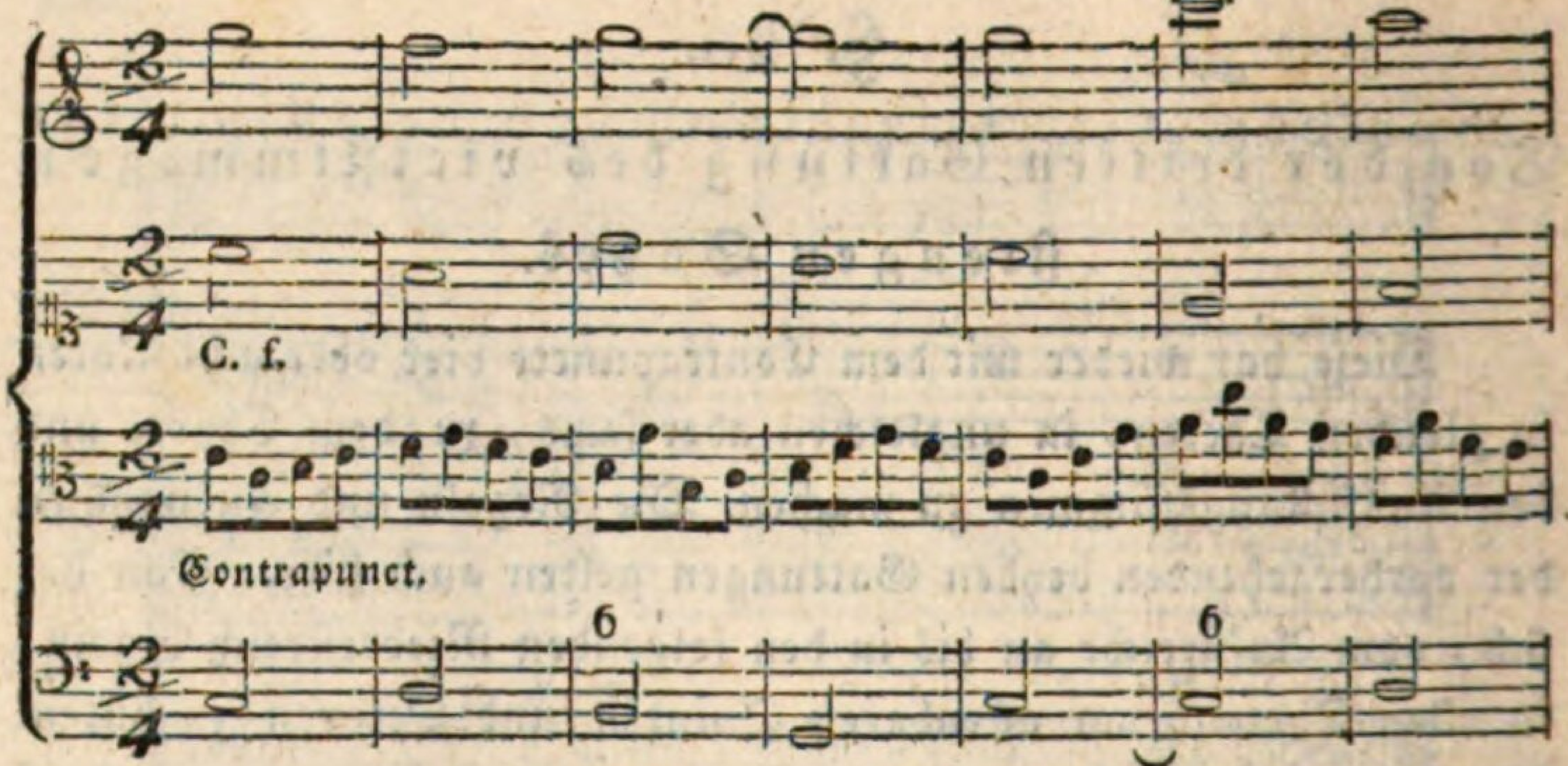
§. 20.

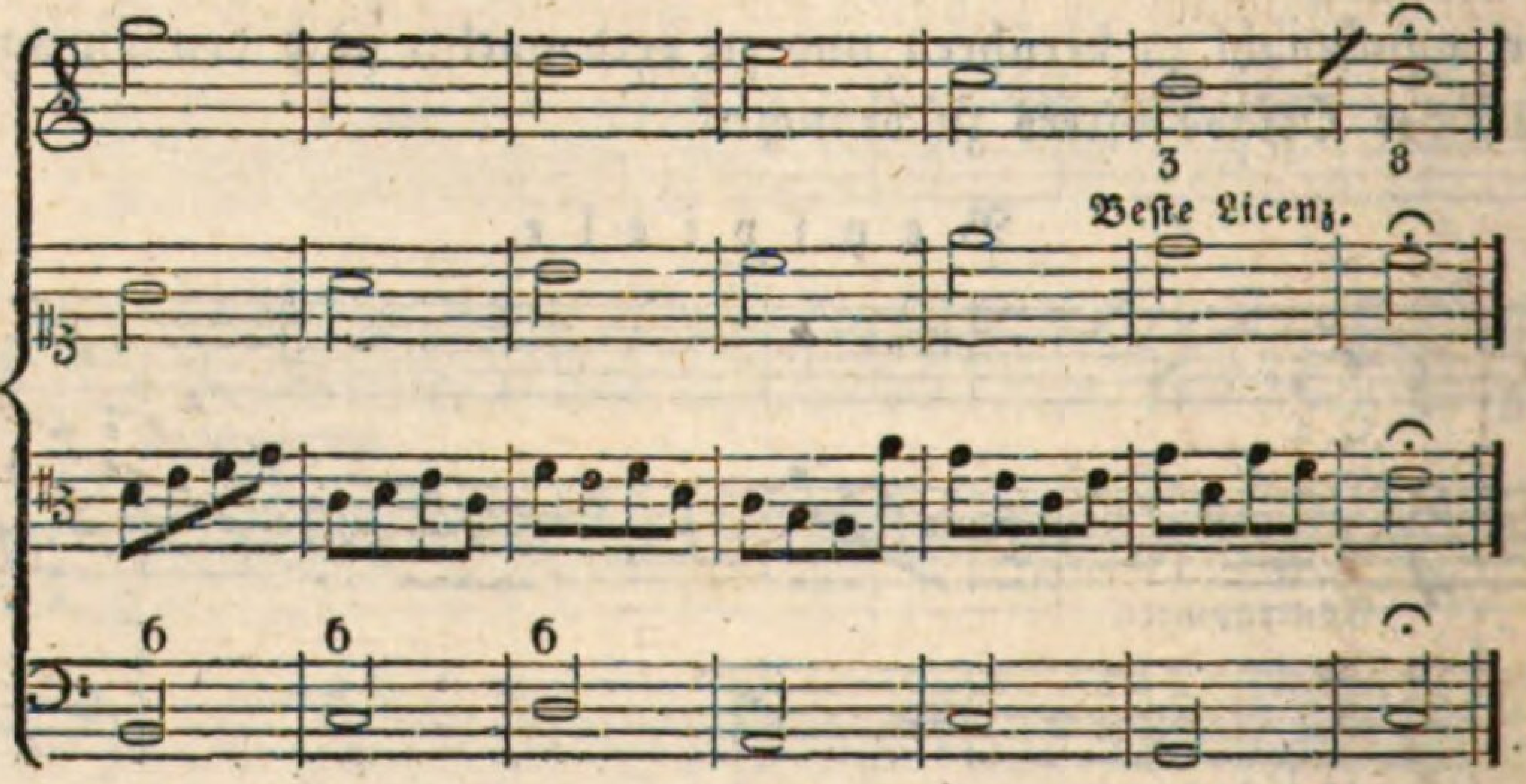
Von der dritten Gattung des vierstimmigen strengen Satzes.

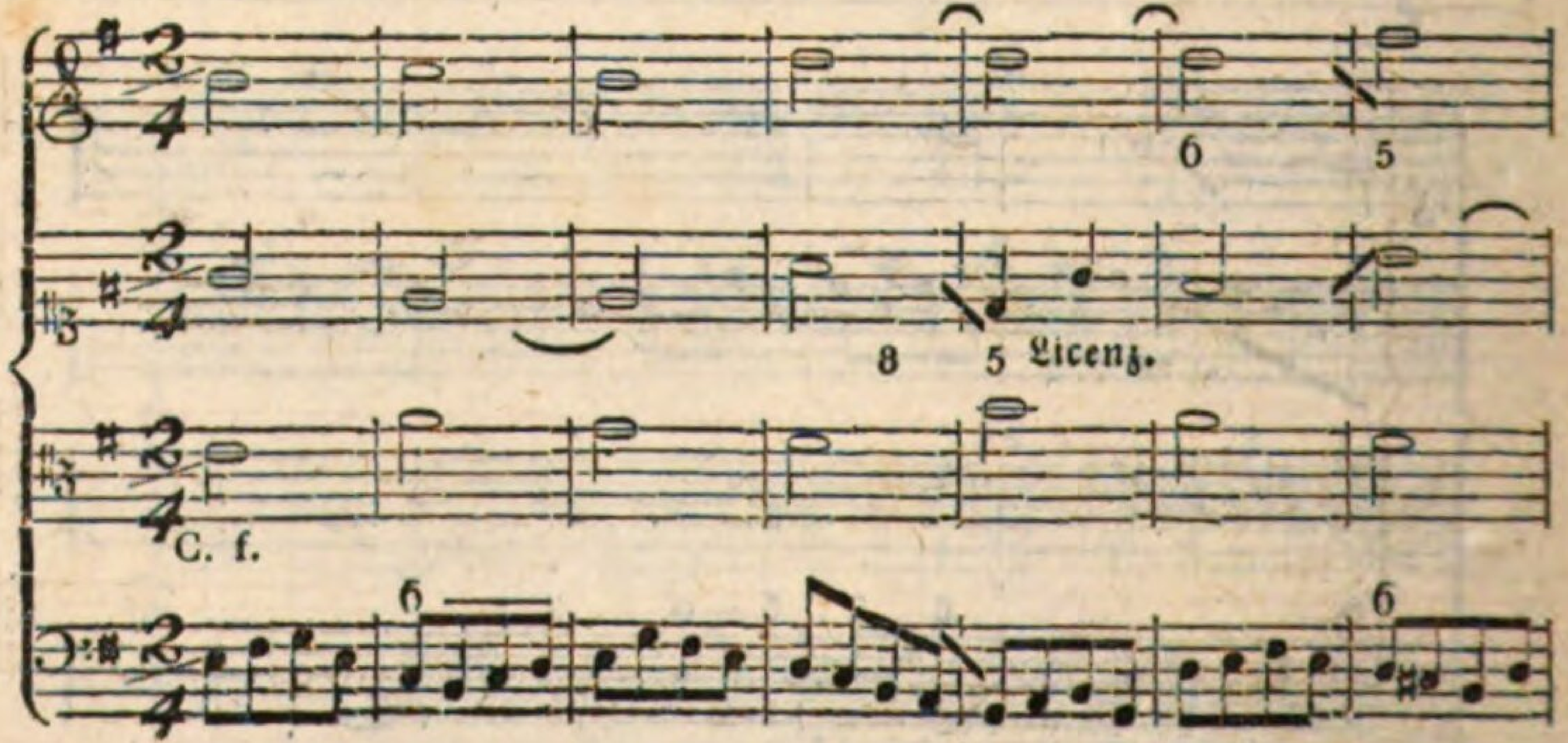
Diese hat wieder mit dem Contrapuncte vier oder acht Noten in gleichen Tacten, in ungleichen aber sechs, zu dem Choral und den Ausfüllungsstimmen zu machen. Die Regeln und Ausnahmen der vorhergehenden beyden Gattungen gelten auch hier. Man hat sich, vom Aufstreiche an bis in den folgenden Niederstreich hinein, in allen Tacten, vor offenbaren Quinten und Octaven zu hüten. Wegen des Herumlaufens und Springens des Contrapunctes ist es hier erlaubt, die Töne der andern drey Stimmen hin und wieder manchmahl zu berühren und zu verdoppeln, auch den Einklang statt der Octave öfters zu brauchen.

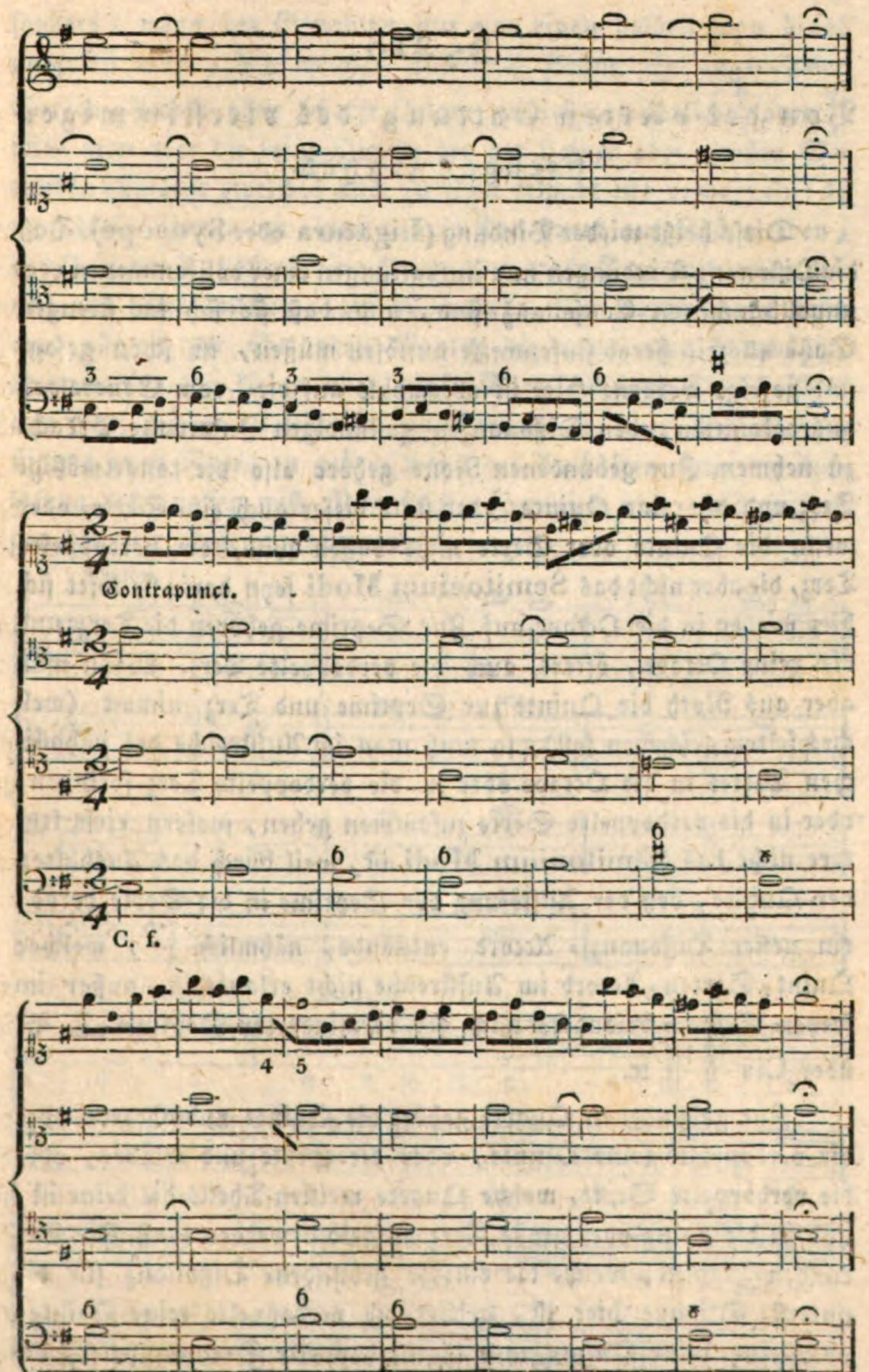
Beyspiele.




C. f.
Contrapunct.


Beste Licenz.


Licenz.
C. f.


Contrapunct.
C. f.

§. 21.

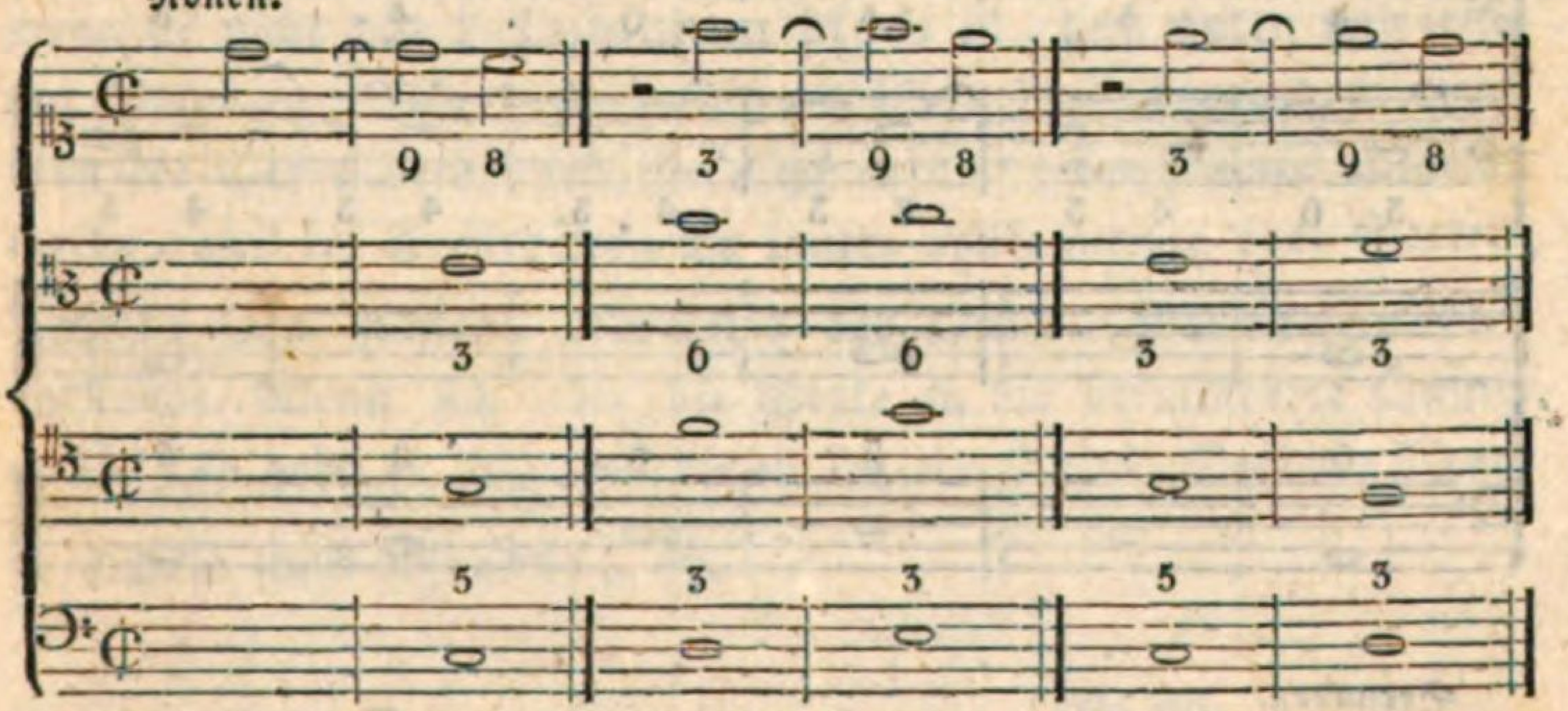
Von der vierten Gattung des vierstimmigen strengen Satzes.

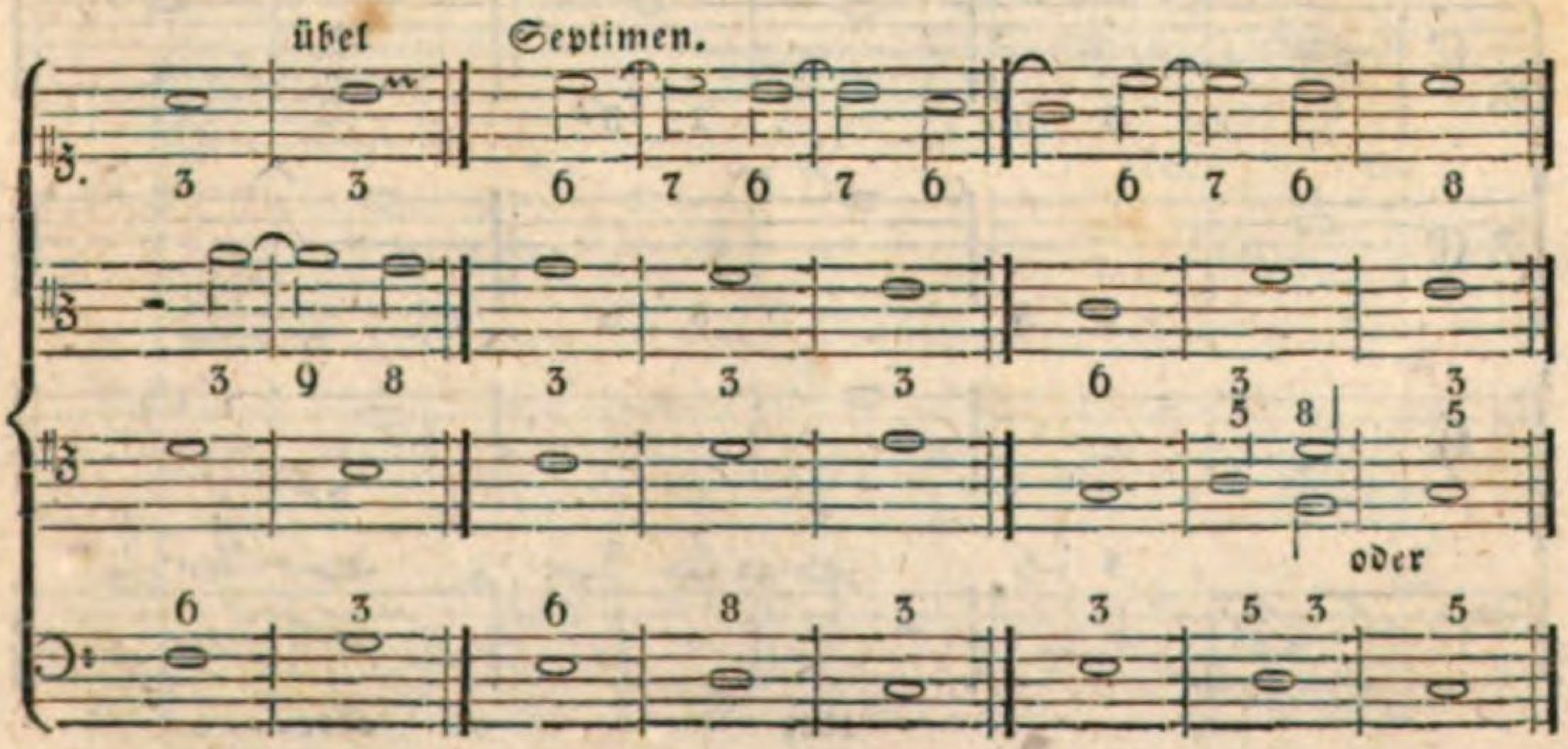
Diese heißt wieder Bindung (Ligatura oder Syncope). Daß die Dissonanz-Bindungen nur Aufhaltungen einer vollkommenen oder unvollkommenen Consonanz sind, und daß sie sich im strengen Satze allezeit herab stufenweise auflösen müssen, ist schon gesagt und gezeigt worden. Hier ist abermahls auf die, vom Generalbaß aus bekannten, den Dissonanzen zuständigen Intervalle Bedacht zu nehmen. Zur gebundenen None gehört also die tonartmäßige Terz und die reine Quinte, oder statt dieser auch eine Sexte, oder wenn die Quinte oder Sexte nicht passen will, die verdoppelte Terz, die aber nicht das Semitonium Modi seyn darf; sie löset sich hier wieder in die Octave auf. Zur Septime gehören die Terz und die reine Octave, öfters auch die verdoppelte Terz. Wenn man aber aus Noth die Quinte zur Septime und Terz nimmt (welches selten geschehen soll), so muß man im Aufstreiche des nähmlichen Tactes in die Octave oder in die verdoppelte Terz springen, oder in die verdoppelte Sexte zusammen gehen, wofern diese letztere nicht das Semitonium Modi ist, weil durch das Aushalten der Quinte, bey der Auflösung der Septime in die Sexte herab, ein neuer Dissonanz-Accord entstände, nähmlich $\begin{smallmatrix}7&6\\5&\\3&\end{smallmatrix}$, welcher Quint-Sexten-Accord im Aufstreiche nicht erlaubt ist, außer im freyen Satze, besonders nach der verminderten Septime. Z. B. über Cis $\begin{smallmatrix}\flat 7&6\\5&-\\3&-\end{smallmatrix}\|$ ꝛc.

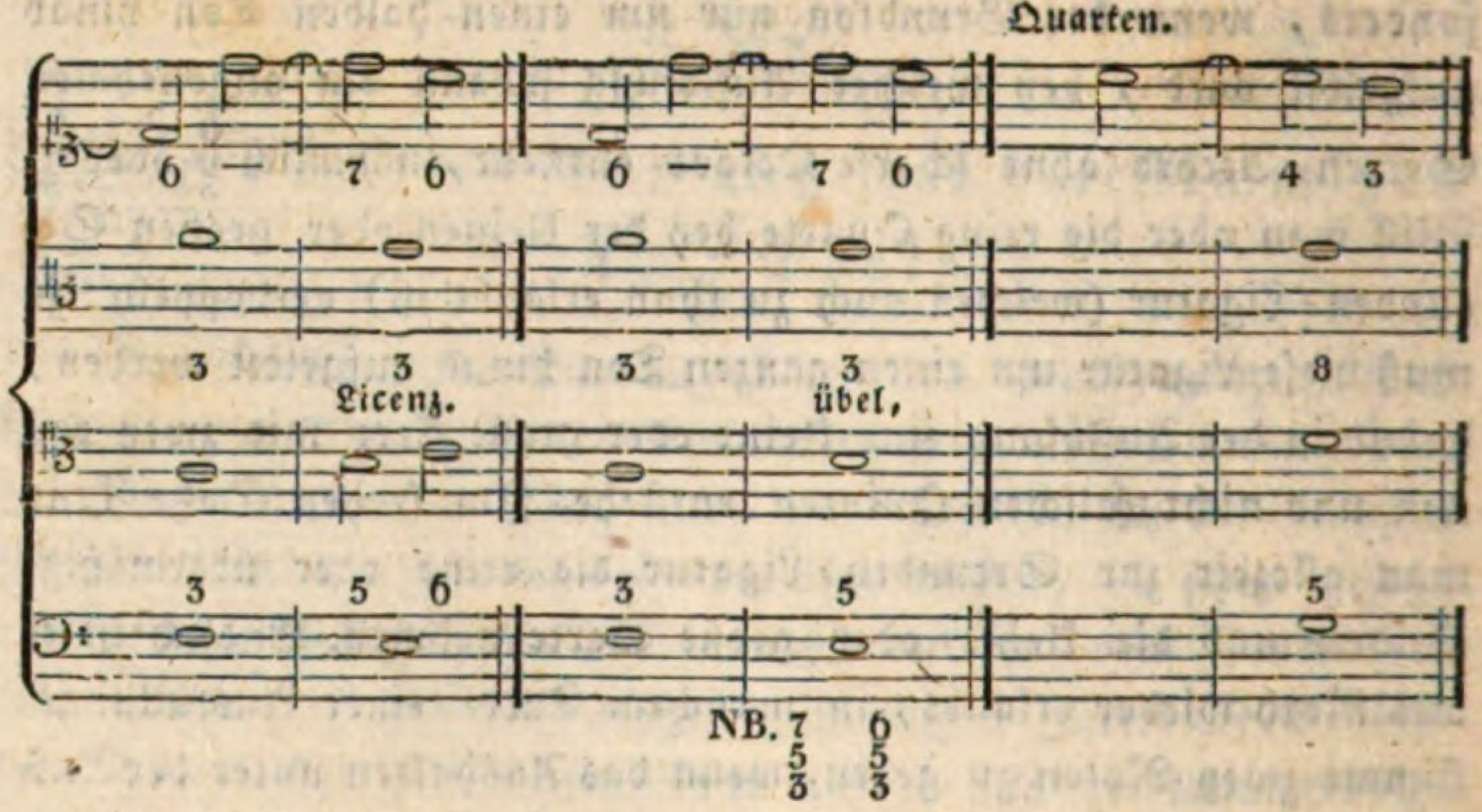
Zur gebundenen Quarte gehört die Quinte und Octave oder die verdoppelte reine Quinte, oder die Sexte und Octave, oder die verdoppelte Sexte, welche Quarte meisten Theils die reine ist, und in die kleine oder große Terz aufgelöst werden muß. Zur Secunden-Ligatur, welche die einzige gebundene Dissonanz für die unterste Stimme hier ist, gehört die verdoppelte reine Quinte, oder eine reine Quinte und die verdoppelte Secunde selbst, be-

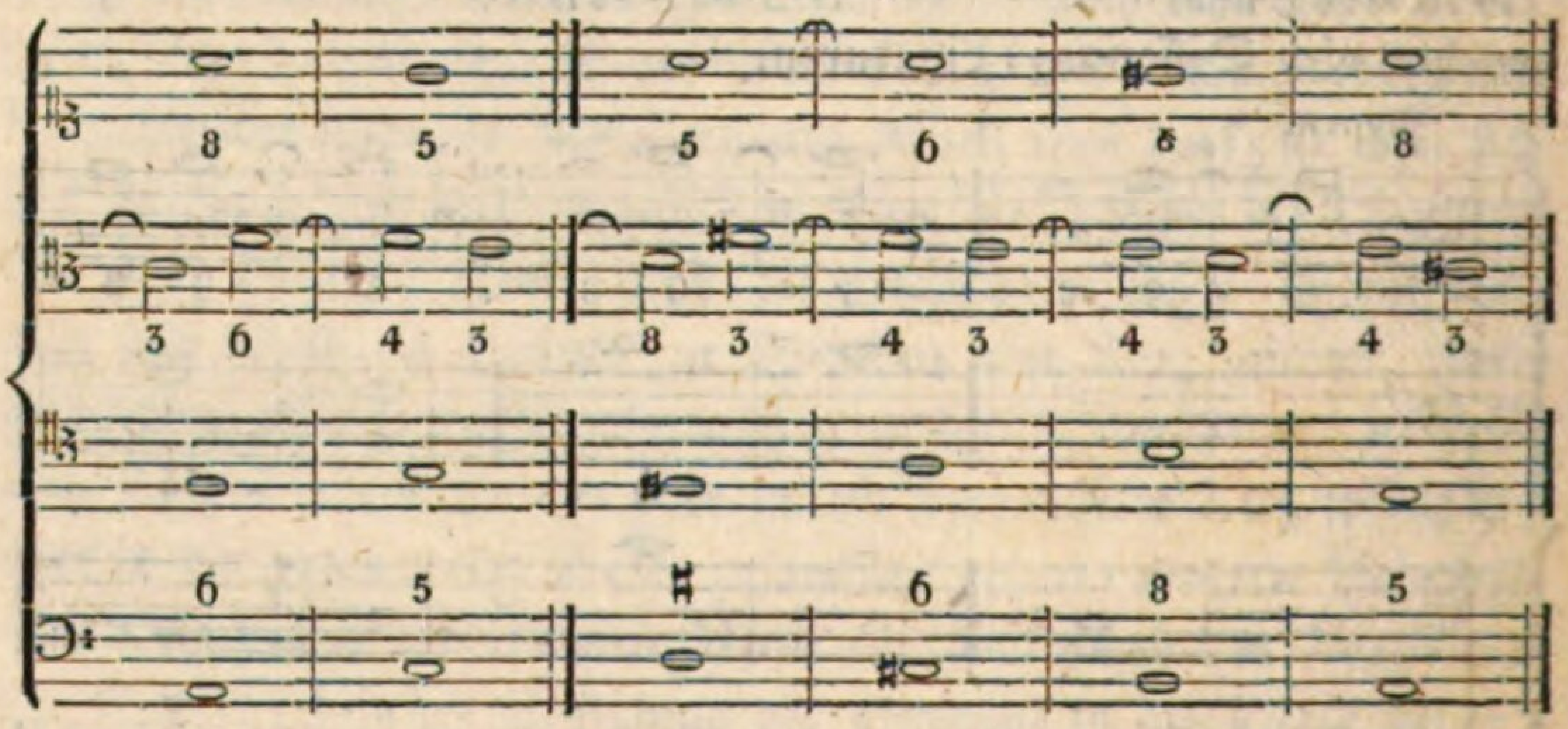
sonders, wenn der Grundton nur um einen halben Ton hinab aufgelöst wird, bey welcher Auflösung sodann ein angenehmer Sexten-Accord ohne scharfe Octave entsteht, nähmlich $\begin{smallmatrix}6\\9\\3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}9\\3\\3\end{smallmatrix}$. Will man aber die reine Quarte bey der kleinen oder großen Secunden-Ligatur (welches auch zu thun erlaubt ist) verdoppeln: so muß diese Ligatur um einen ganzen Ton hinab aufgelöst werden, damit in der Auflösung eine kleine oder große Terz mit zwey reinen und nicht falschen Quinten entstehe. Im freyen Satze kann man allezeit zur Secunden-Ligatur die reine oder übermäßige Quarte und die kleine oder große Sexte nehmen. Endlich ist es aus Noth wieder erlaubt, in manchem Tacte einer Ausfüllungsstimme zwey Noten zu geben, wenn das Aushalten unter der Auflösung nicht passen will. Nun folgen Beyspiele über die Auflösungen der vier Dissonanz-Ligaturen.

Nonen.

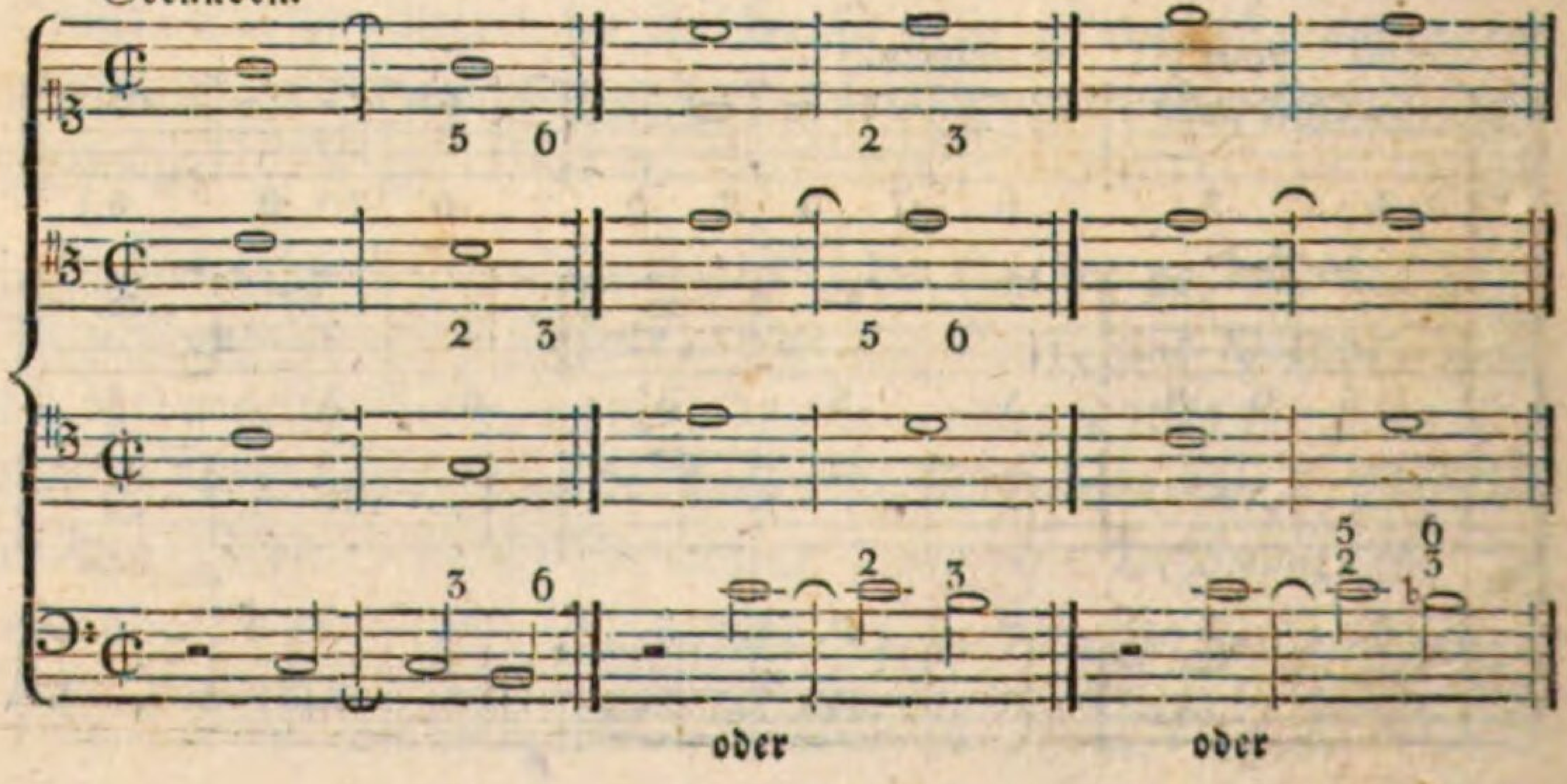


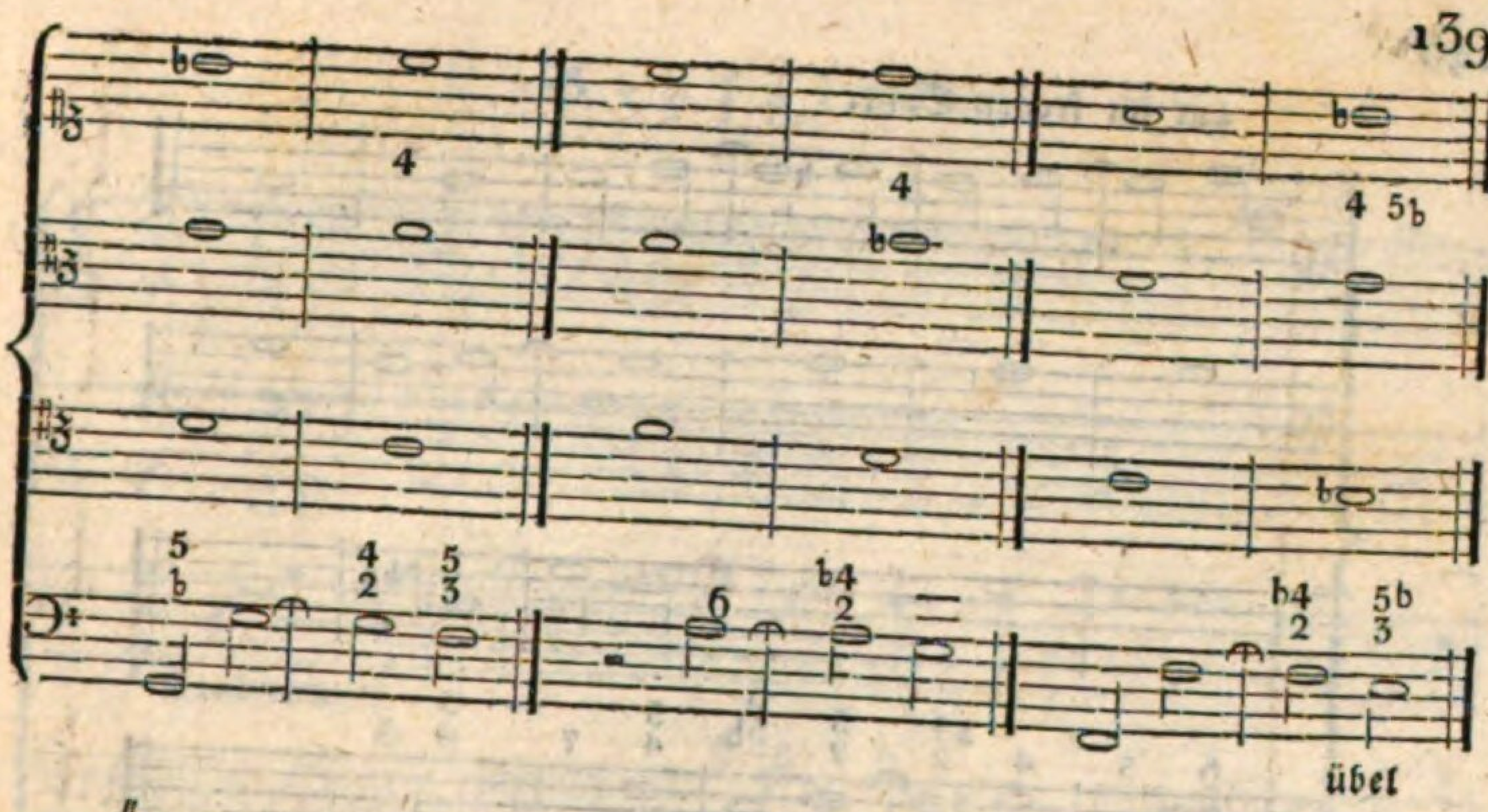




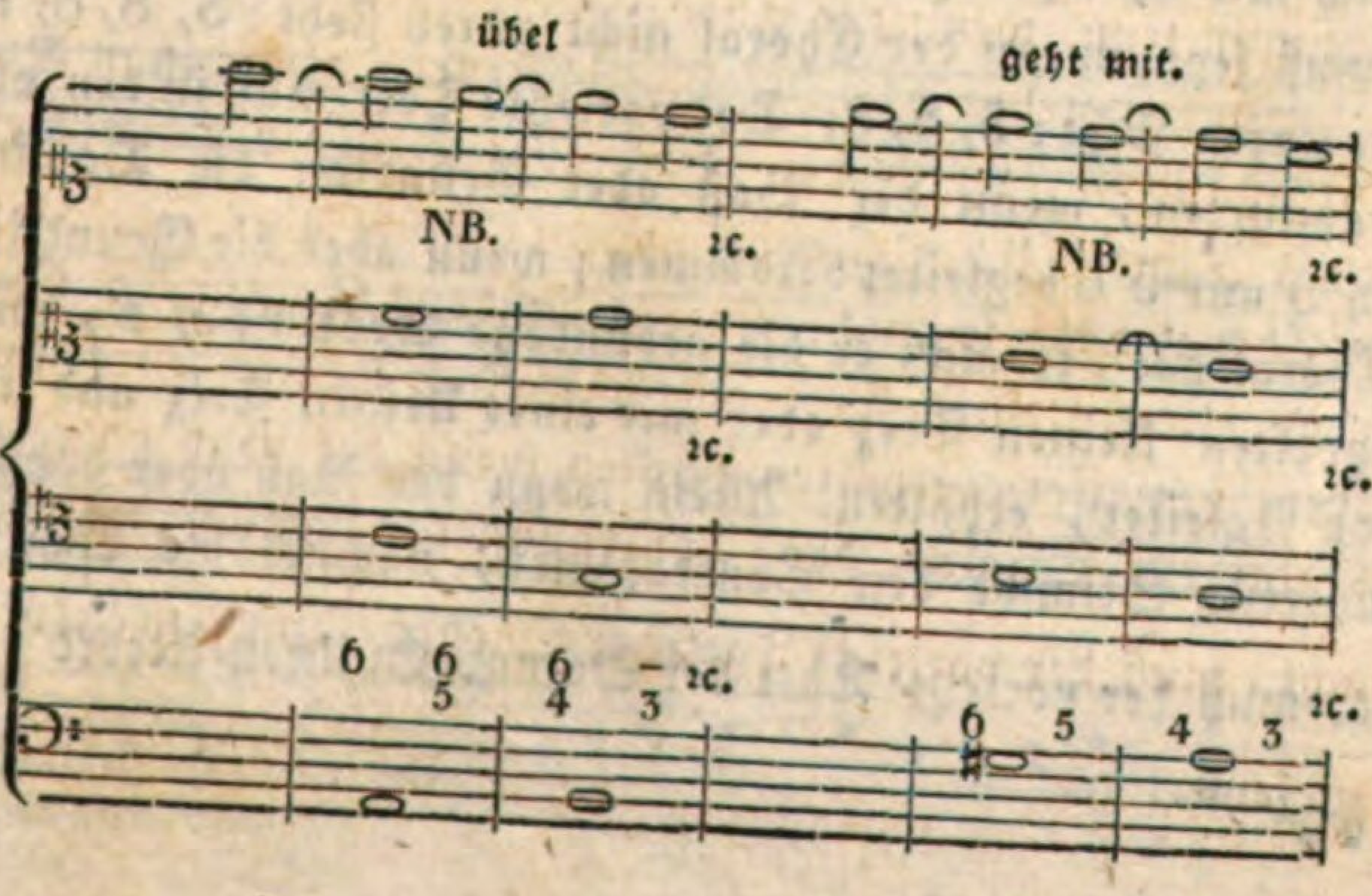


Secunden.

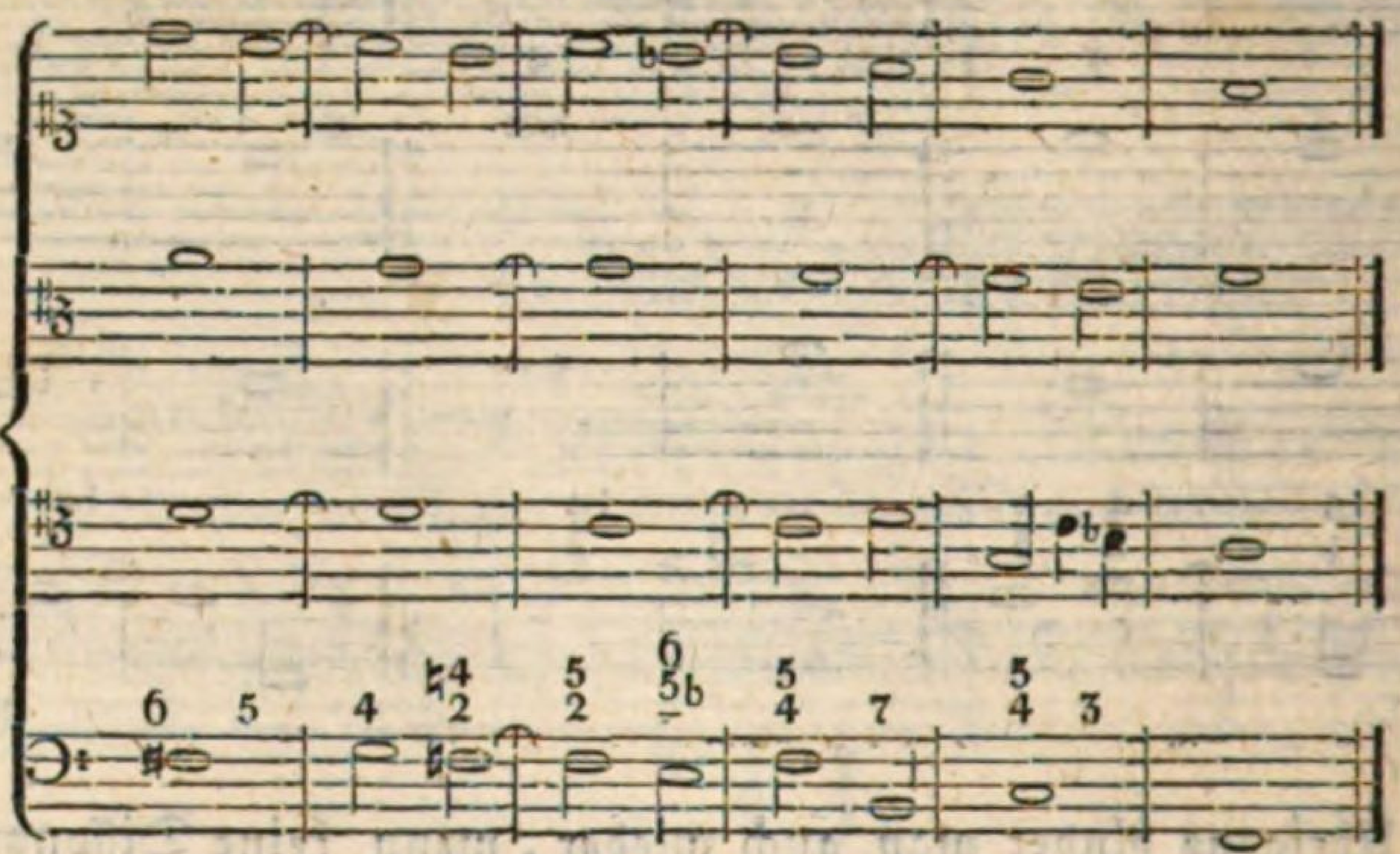




Übrigens bindet man auch wieder, wenn keine Dissonanz-Ligatur Platz findet, die Consonanzen mit ihren vollkommenen oder unvollkommenen Begleitungen. Sehr oft wird die Terz oder Sexte, wenn sie nicht das Semitonium Modi ist, dem guten und leichten Gesang zu Liebe verdoppelt; nur ist zu beobachten, daß, wenn man die Sexte verdoppelt, sie nicht in die reine Quinte aufgelöst werde, weil im Aufstreiche, wo lauter vollkommene oder Sexten-Accorde seyn müssen, abermahls der Quint-Sexten-Accord $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$ entstände. Wenn sich aber die Sexte in die verminderte Quinte auflöst, so geht es an, weil dieser letztere Quint-Sexten-Accord $\begin{smallmatrix}6\\5\flat\\3\end{smallmatrix}$ nicht so stark dissonirt; z. B.



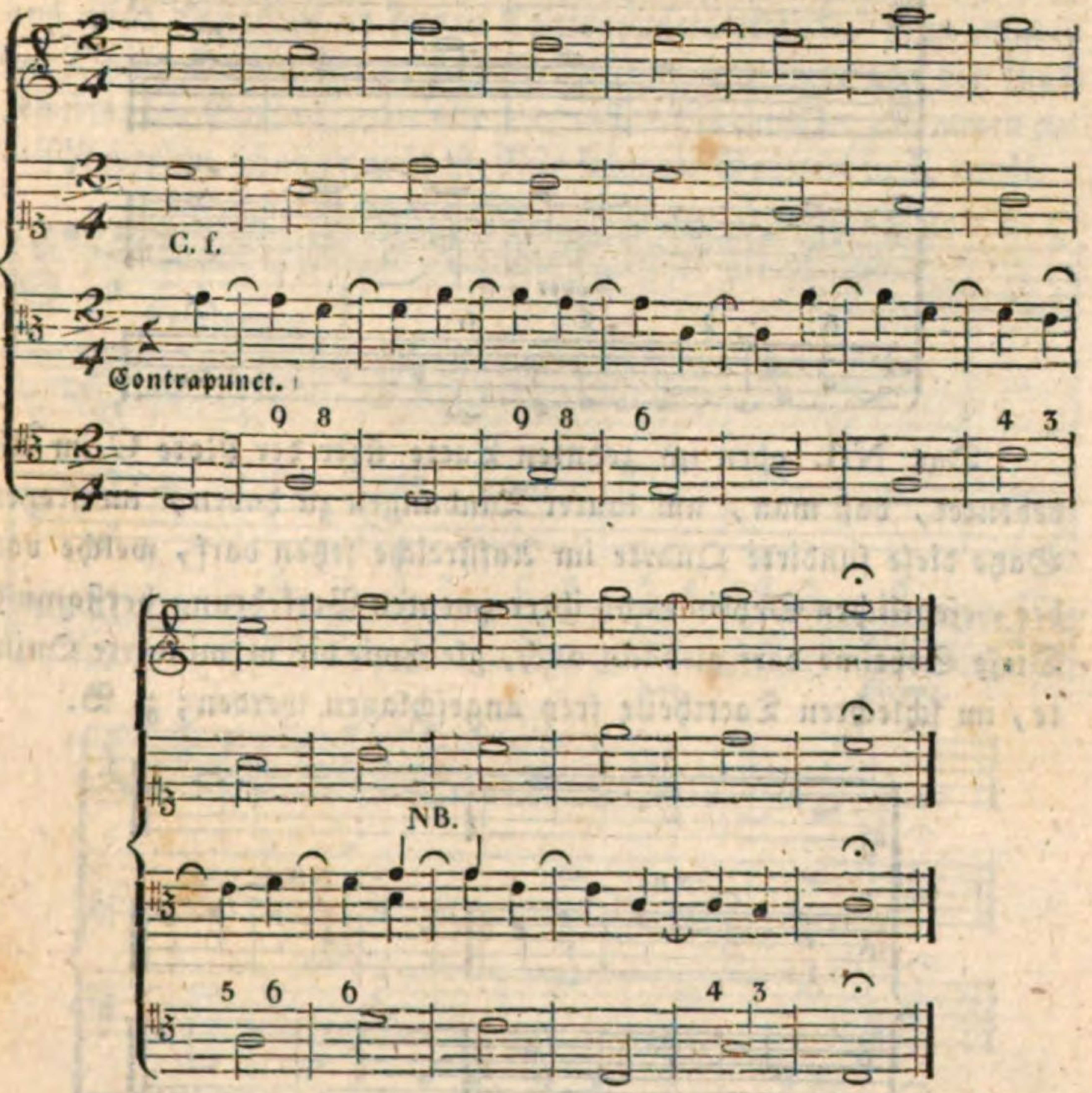
gut im freyen Satze.

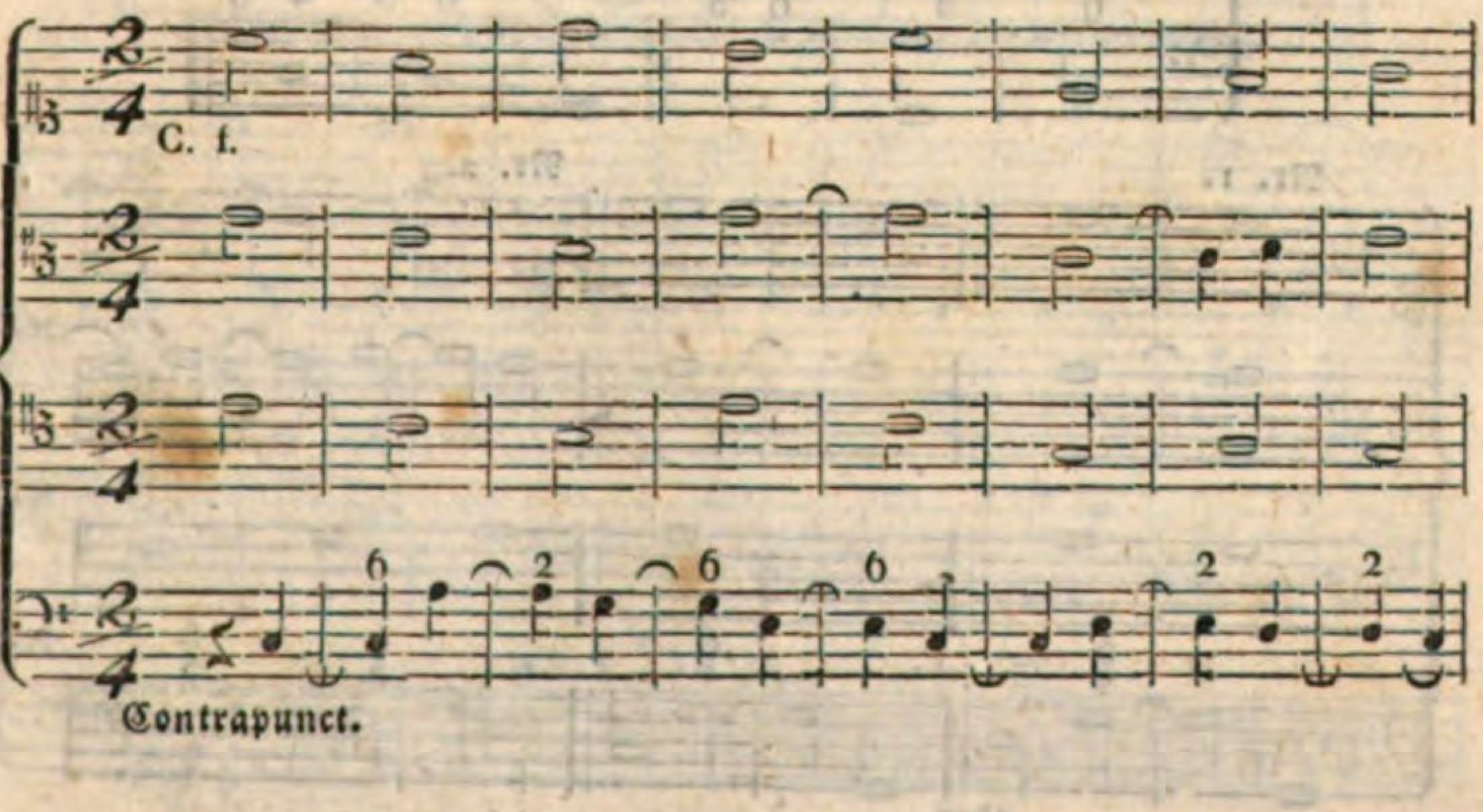


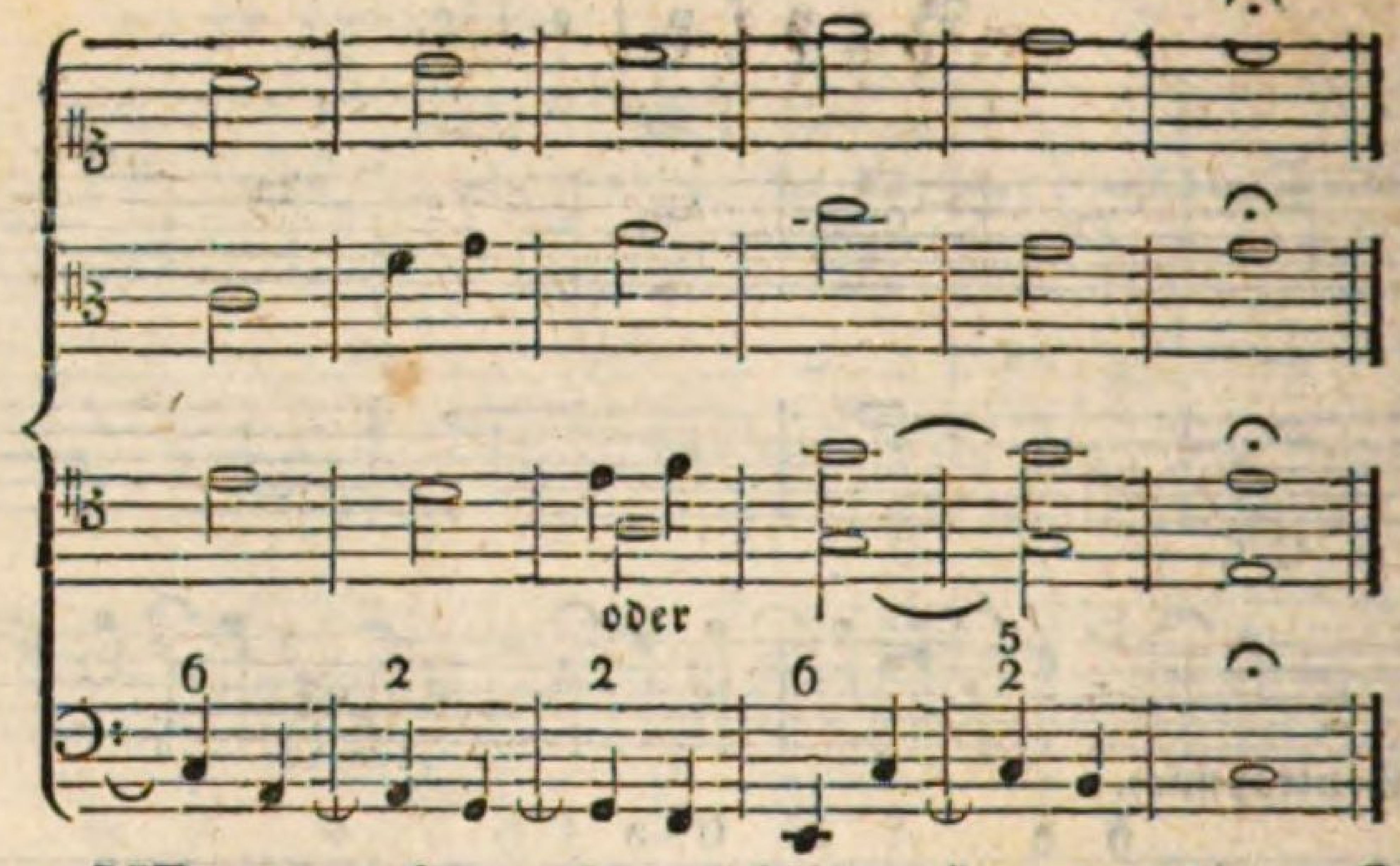
Dieß letzte Beyspiel gehört zum freyen Satze, weil man nur dort die Dissonanz-Ligaturen mit einer Dissonanz vorbereiten und auch in eine Dissonanz wieder betrugsweise auflösen darf. Das erste und zweyte Beyspiel ist aus eben dieser Ursache im freyen Satze gut.

Der Anfang muß abermahls mit einer Pause, die einen ganzen Streich gilt, im Contrapuncte gemacht werden. Die übrigen Stimmen sammt dem Contrapuncte müssen den vollkommenen Accord der vorgesetzten Tonart ausmachen, und zwar vollstimmig, nähmlich mit 3, 5, 8 (oder mit 5, 8, 8 oder mit 3, 5, 5). Das Ende muß seyn, wenn der Choral nicht unten steht: 3, 8, 8, wenn er aber unten steht: 3, 5, 8. Der vorletzte Tact muß in den oberen Contrapuncten, wenn der Baß oder Grundton die Dominante hat, 4 3 mit 5 8 begleitet bekommen; wenn aber die Grundstimme den Choral hat, so muß er die gebundene Septime 7 6, mit der verdoppelten kleinen Terz oder mit einer kleinen Terz und reinen Octave begleitet, erhalten. Allein wenn der Baß oder der Tenor als unterste Stimme den Contrapunct, nämlich die Ligaturen, macht, muß der vorletzte Tact der Secund-Quinten-Accord $\begin{smallmatrix}5&3\\5&-\\2&-\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}5&-\\2&-\\2&3\end{smallmatrix}$ seyn.

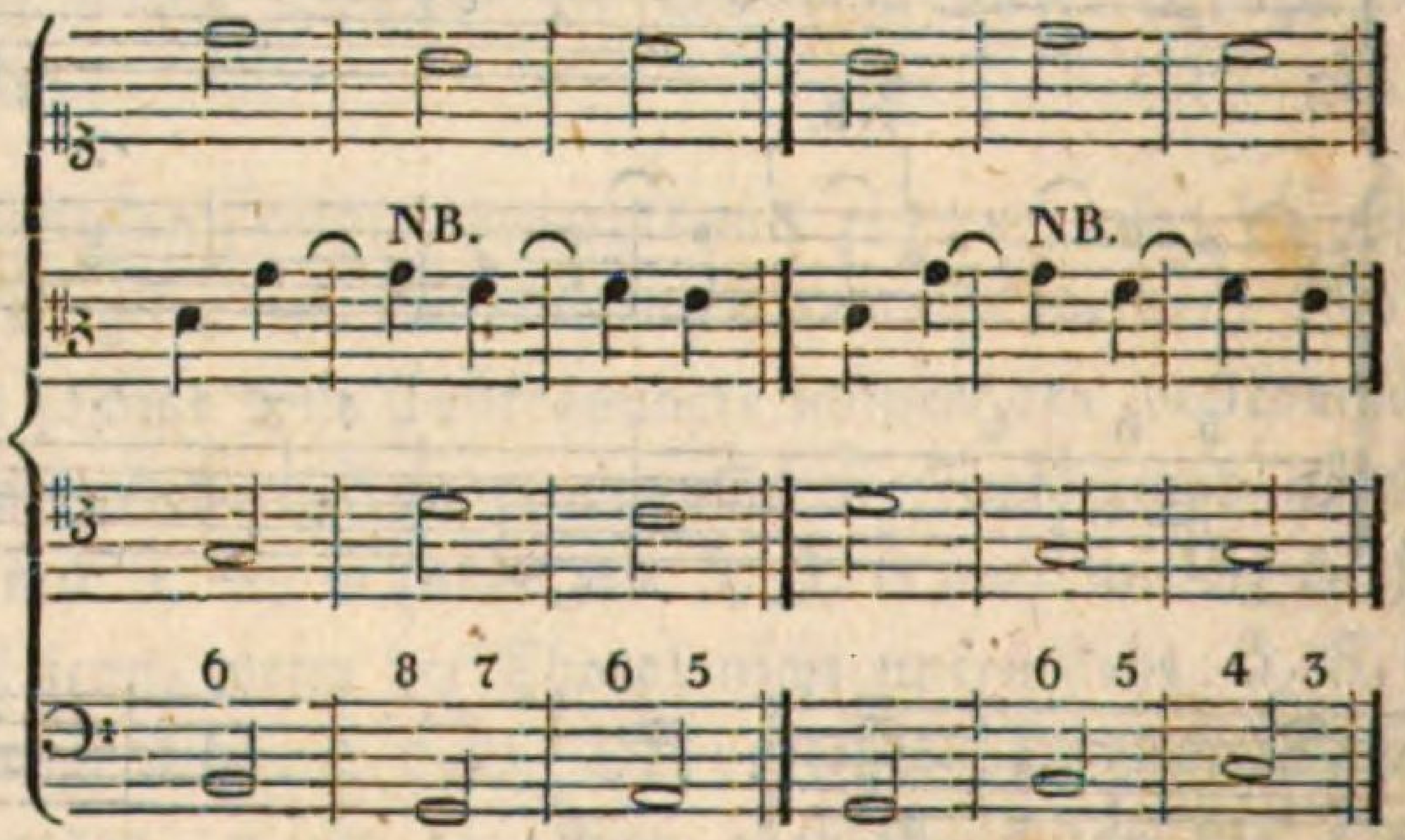
Beyspiele.

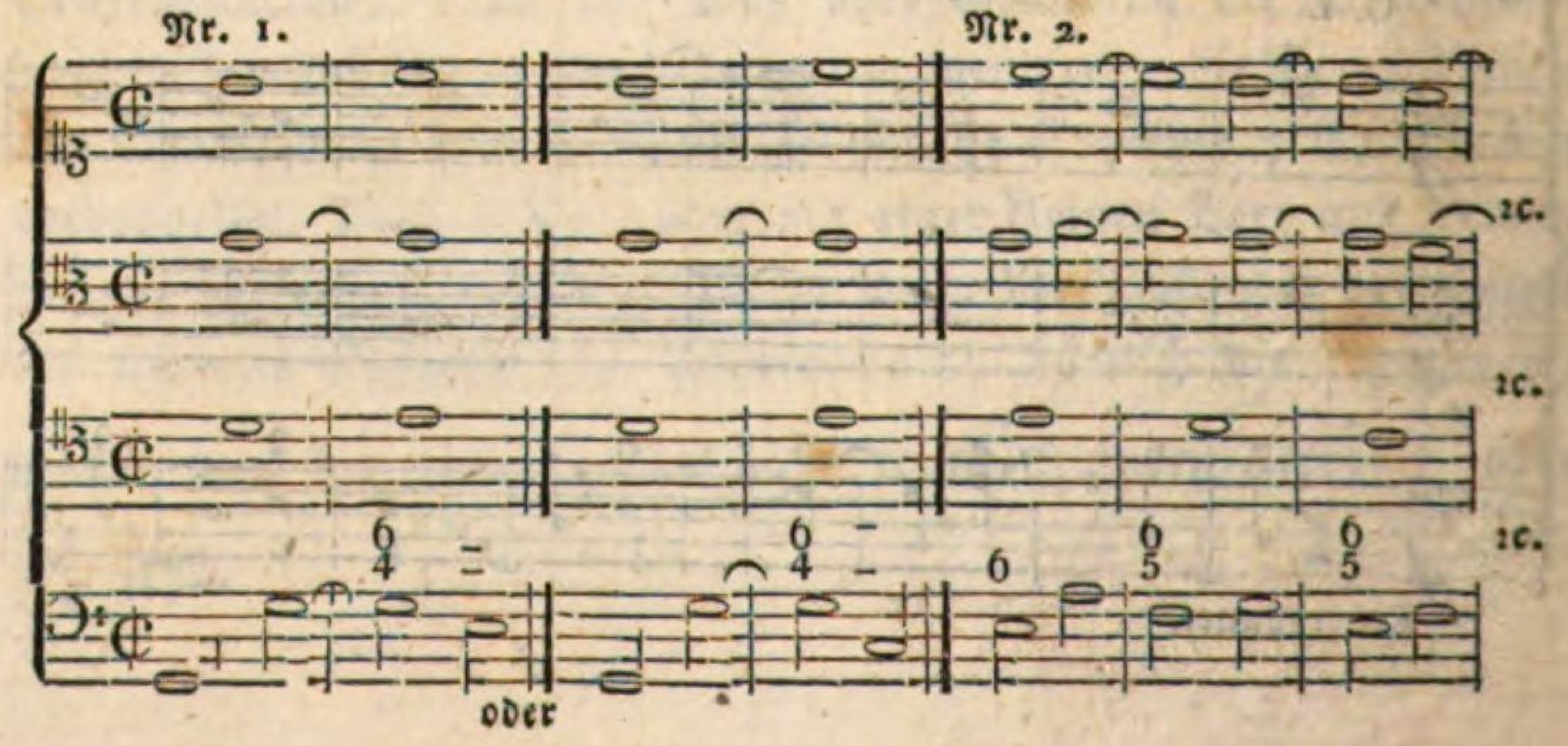




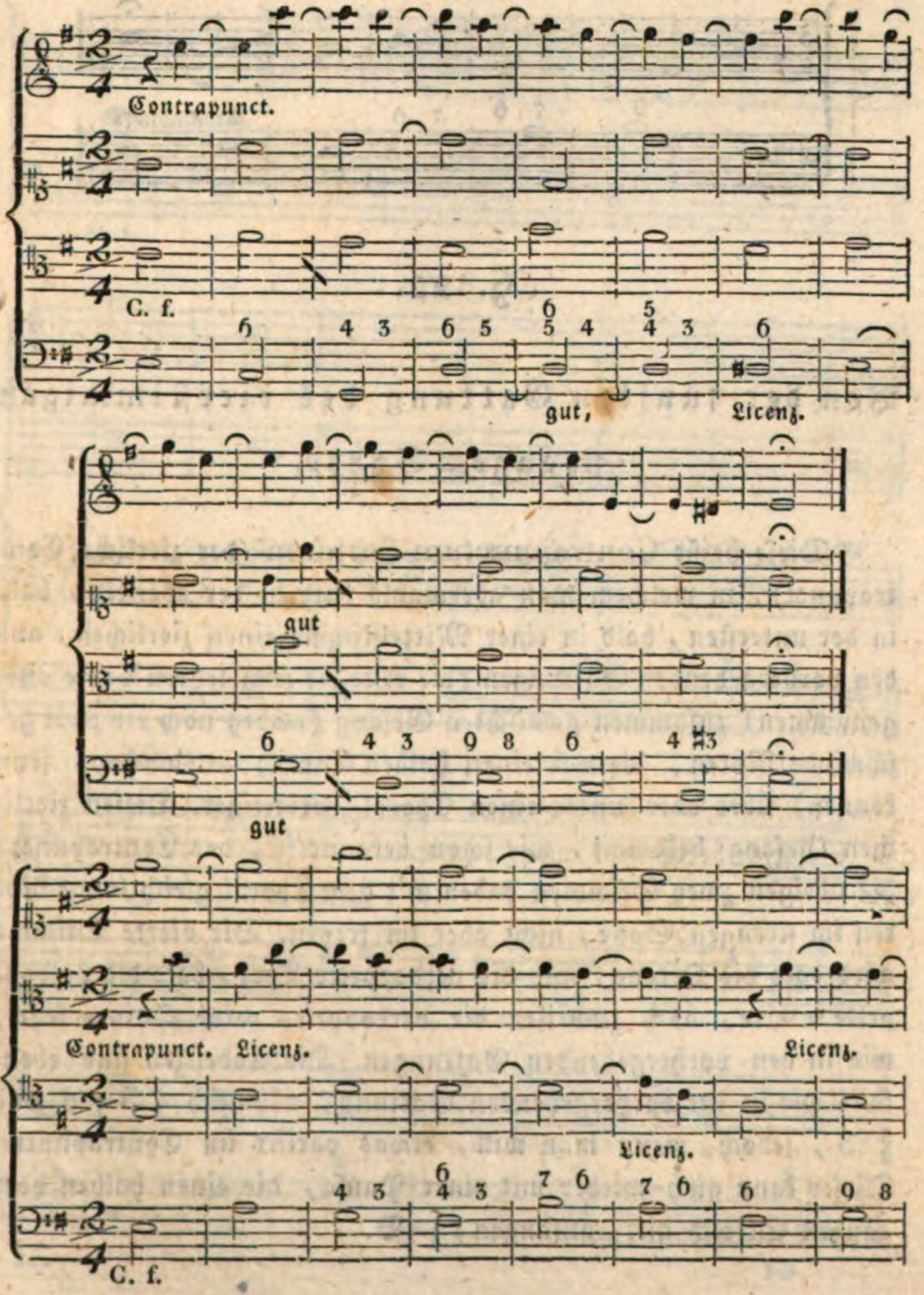


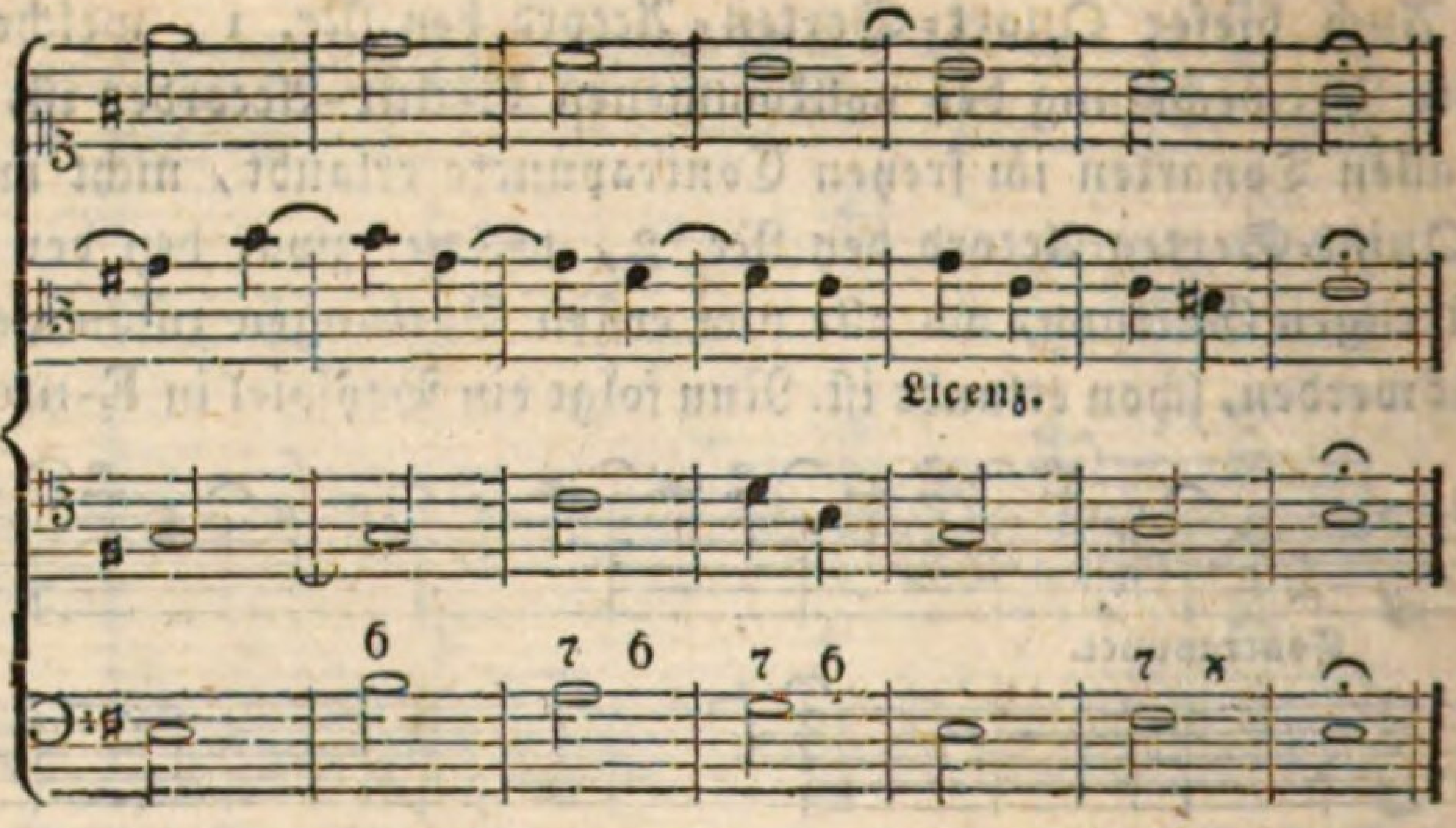
Das NB. oben im zehnten Tacte über der Note G im Alt bedeutet, daß man, um lauter Bindungen zu haben, im freyen Satze diese fundirte Quarte im Aufstreiche setzen darf, welche von der wesentlichen Septime aus ihrer zweyten Verkehrung herstammt. Diese Septime darf alsdann auch, gleichwie die verminderte Quinte, im schlechten Tacttheile frey angeschlagen werden; z. B.





Auch dieser Quart-Sexten-Accord bey Nr. 1, welcher die zweyte Verwechslung des vollkommenen C-dur-Accordes ist, wird aus allen Tonarten im freyen Contrapuncte erlaubt, nicht minder der Quint-Sexten-Accord bey Nr. 2, welcher zwar bey der fünften strengen Gattung, wo alle vier ersten Gattungen zusammen gemischt werden, schon erlaubt ist. Nun folgt ein Beyspiel in E-moll.

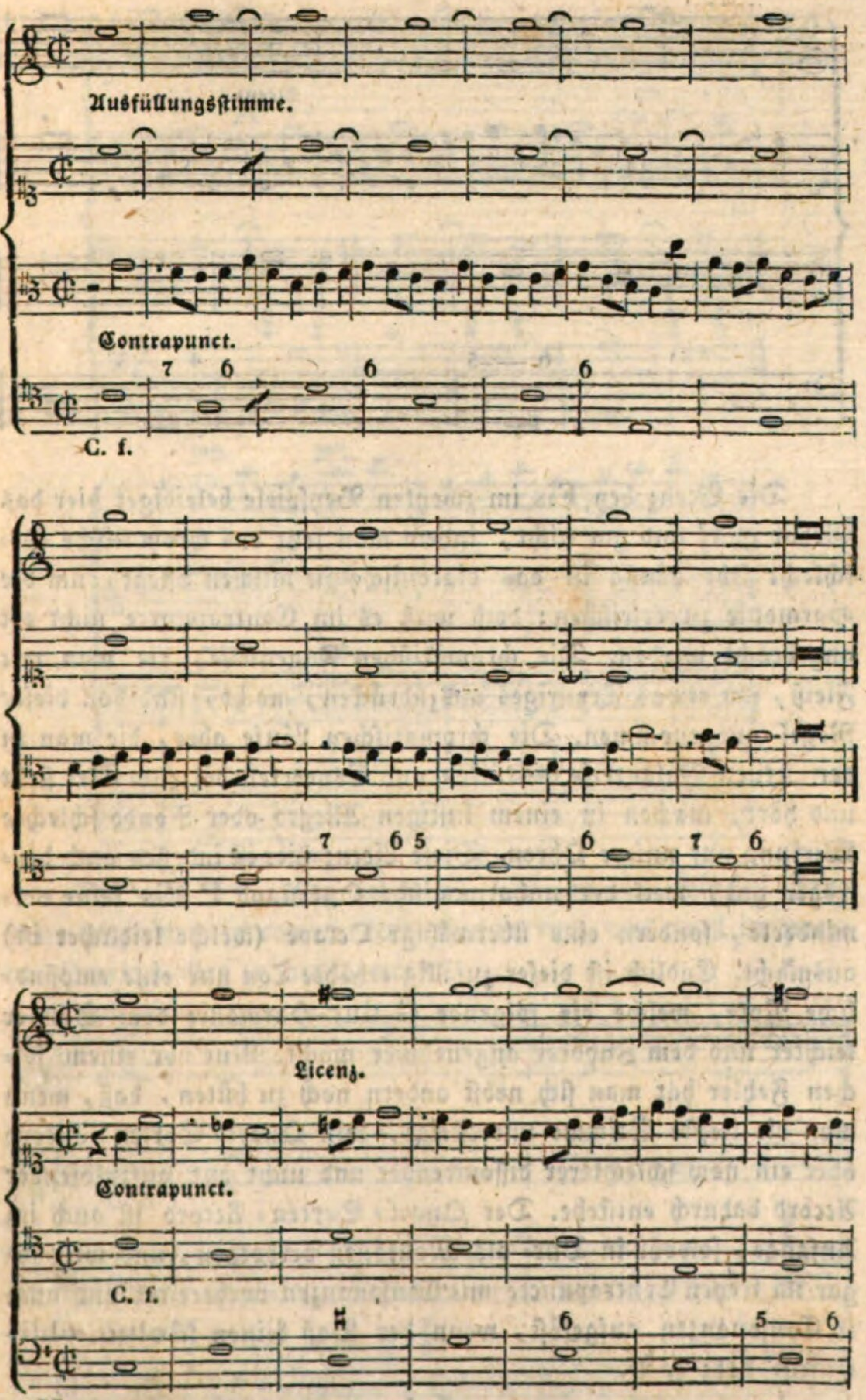


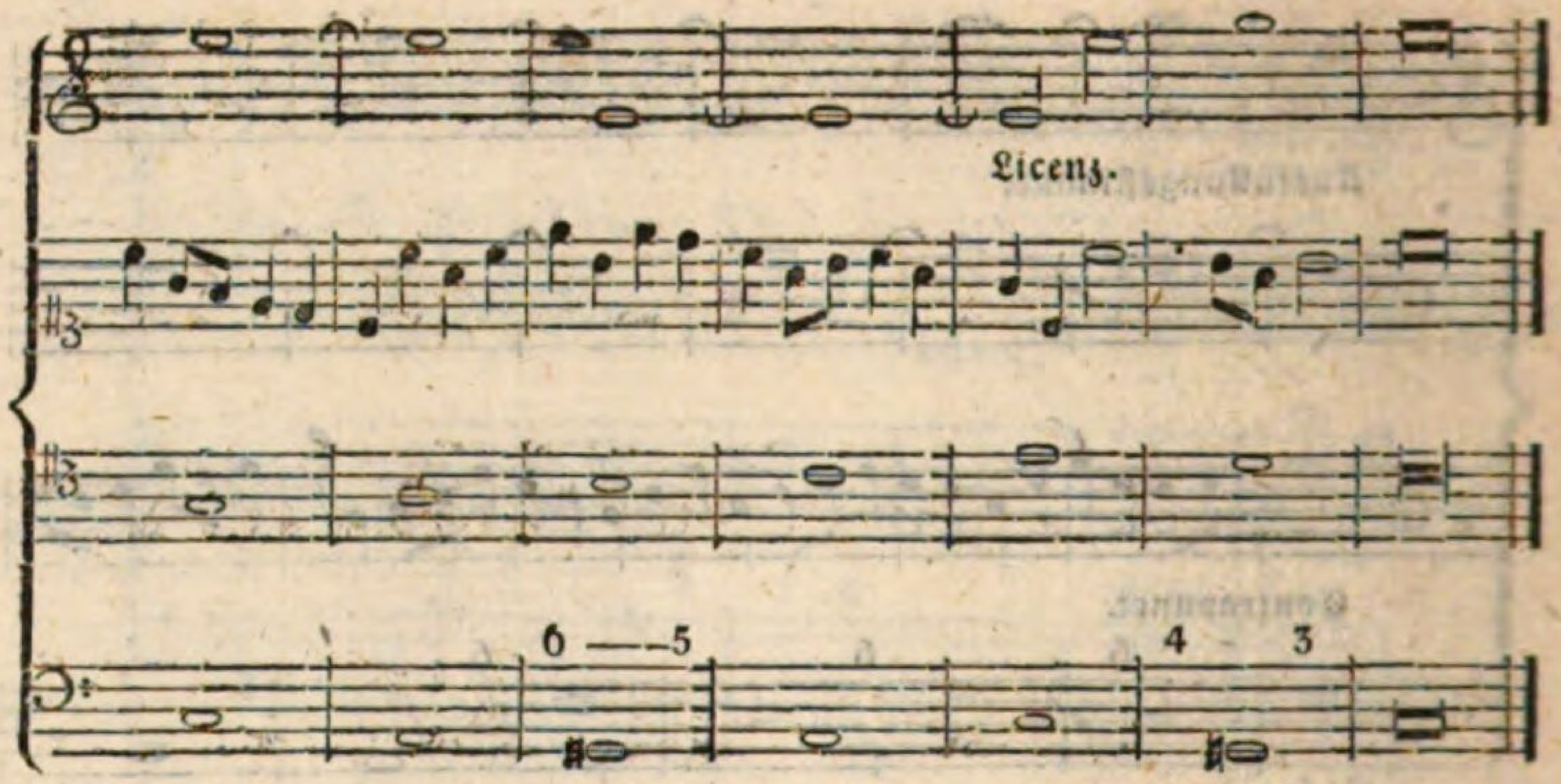


§. 22.

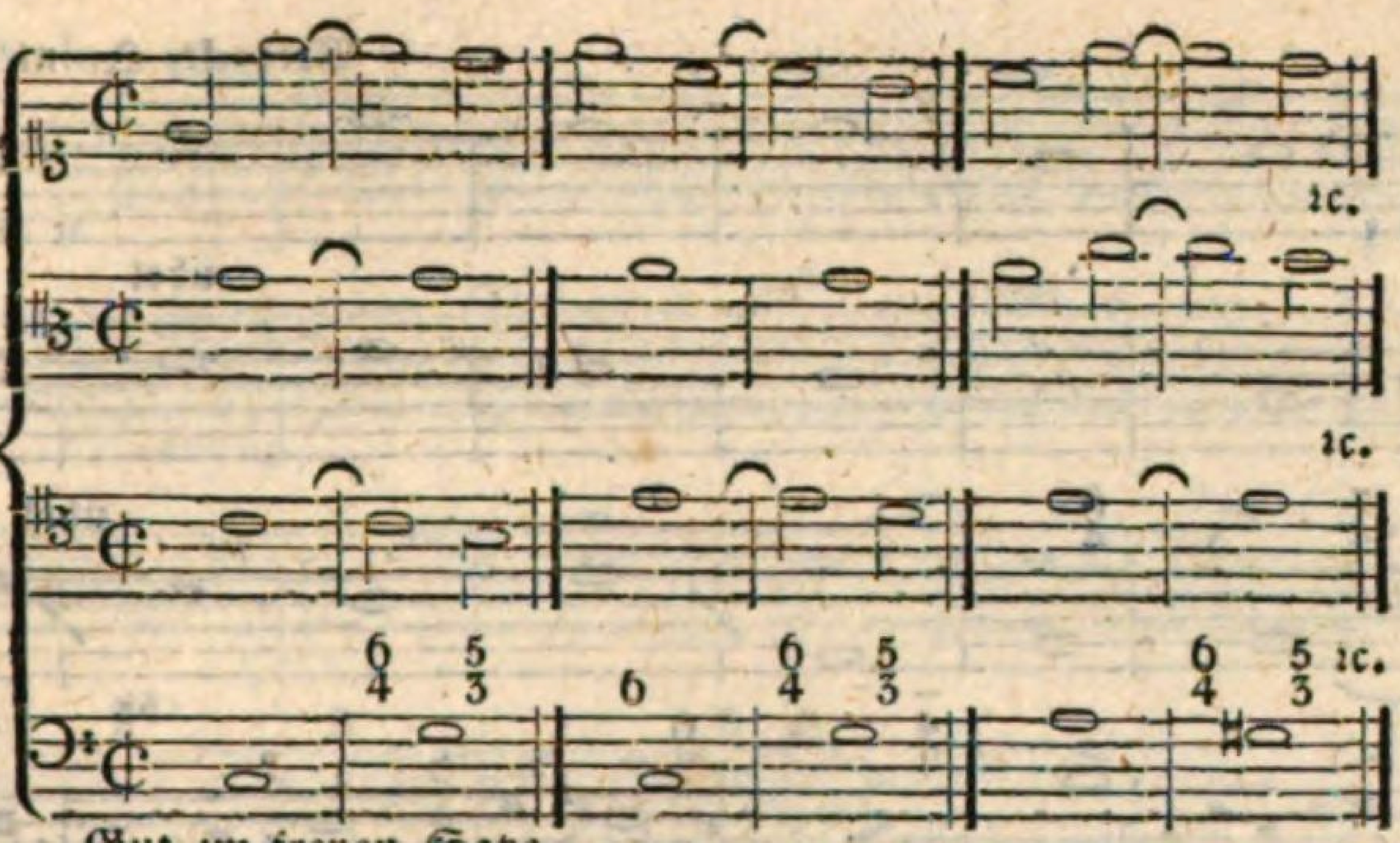
Von der fünften Gattung des vierstimmigen strengen Satzes.

Diese heißt Contrapunctum floridum (der zierliche Contrapunct), in welchem man abermahls bald in der obersten, bald in der untersten, bald in einer Mittelstimme einen zierlichen, aus den vorhergehenden Gattungen (die erste bis zum letzten Tacte ausgenommen) zusammen gemischten Gesang (wobey noch ein paar geschwinde Noten, die nur einen halben Streich ausmachen, seyn können) über oder unter einen Choral verfertiget. Diesen zierlichen Gesang bekommt, wie schon bekannt ist, der Contrapunct; die übrigen zwey Stimmen haben mit dem Choral gleich lange Noten im strengen Satze, nicht aber im freyen. Die vierte Stimme wird bald die Octave, bald die verdoppelte Terz, bald die verdoppelte Sexte, auch zuweilen die verdoppelte reine Quinte seyn, wie in den vorhergehenden Gattungen. Die Cadenzen sind ebenfalls wie in der vorhergehenden Gattung, nähmlich 4 3 7 6 und $\frac{5}{2}$ 3, jedoch, wenn man will, etwas variirt im Contrapuncte. Dieser kann auch wieder mit einer Pause, die einen halben oder ganzen Streich gilt, anfangen; z. B.

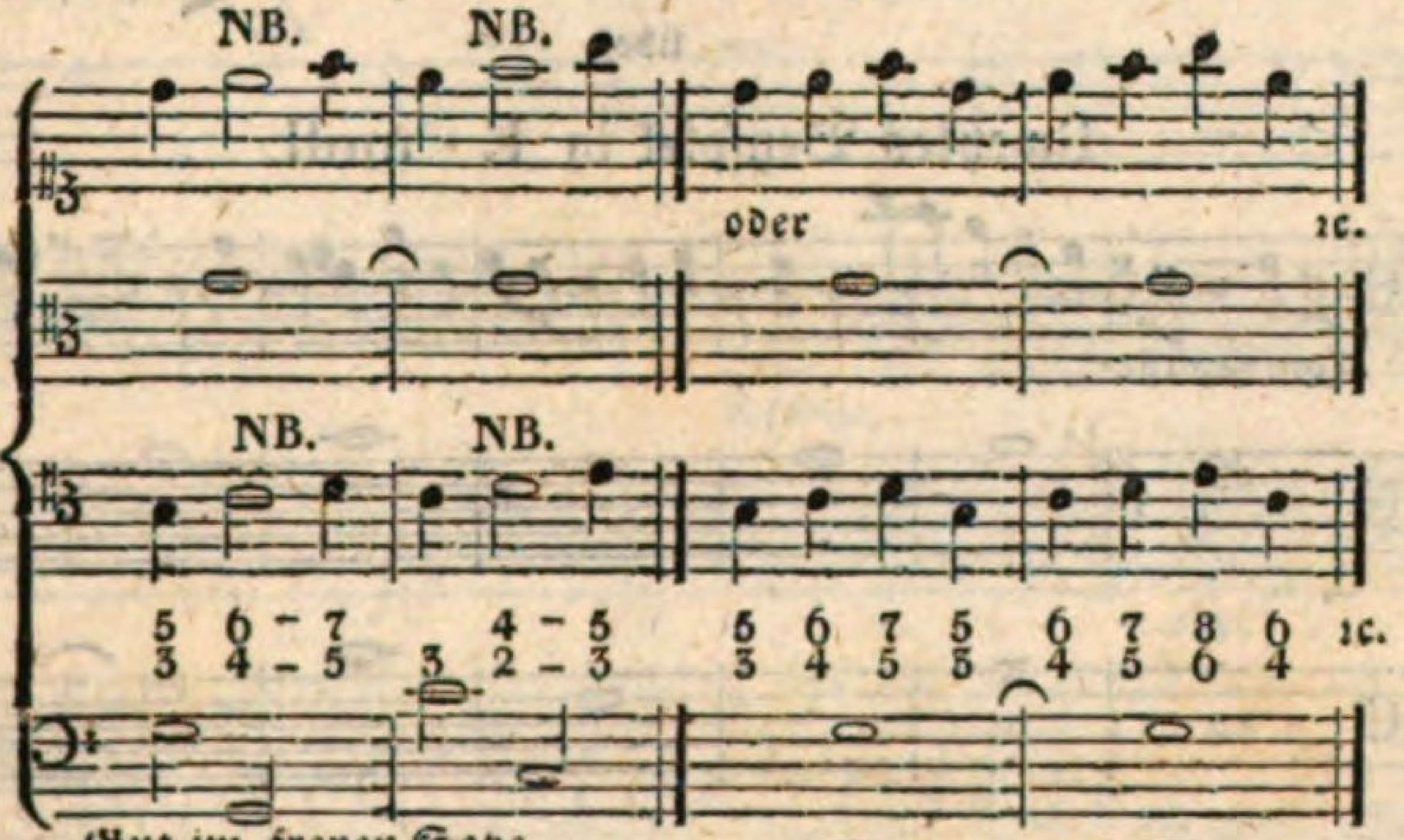

Ausfüllungsstimme.
Contrapunct.
C. f.
Licenz.
Contrapunct.
C. f.



Die Licenz bey Fis im zweyten Beyspiele beleidiget hier das Gehör ganz und gar nicht, indem man jetzt das chromatische Geschlecht sehr häufig in das diatonische zu mischen pflegt, um die Harmonie zu erfrischen; doch muß es im Contrapuncte nicht oft angebracht werden. Die chromatischen Fugensätze, die man mit Fleiß, um etwas Trauriges auszudrücken, macht, sind von dieser Regel ausgenommen. Die chromatischen Läufe aber, die man in den neuen Galanterie-Stücken und Concerten bis zum Ekel sieht und hört, machen in einem lustigen Allegro oder Rondo schlechte Wirkung auf unsere Ohren. Diese Licenz hier ist indessen auch deßwegen gut, weil der unharmonische Querstand F Fis keine verminderte, sondern eine übermäßige Octave (welche leidlicher ist) ausmacht. Endlich ist dieser zufällig erhöhte Ton nur eine empfindliche Note, welche die folgende G-dur-Harmonie dem Sänger leichter und dem Zuhörer angenehmer macht. Nur vor einem solchen Fehler hat man sich nebst andern noch zu hüten, daß, wenn man die tiefste Stimme untersteigt, kein Quart-Sexten-Accord oder ein noch schlechterer dissonirender und nicht gut aufzulösender Accord dadurch entstehe. Der Quart-Sexten-Accord ist auch im Anfange, sowohl in Dur- als Molltönen verbothen, und wird sogar im freyen Contrapuncte mit Consonanzen vorbereitet und auch in Consonanzen aufgelöst, wenn der Baß keinen Motum obliquum hat; z. B.



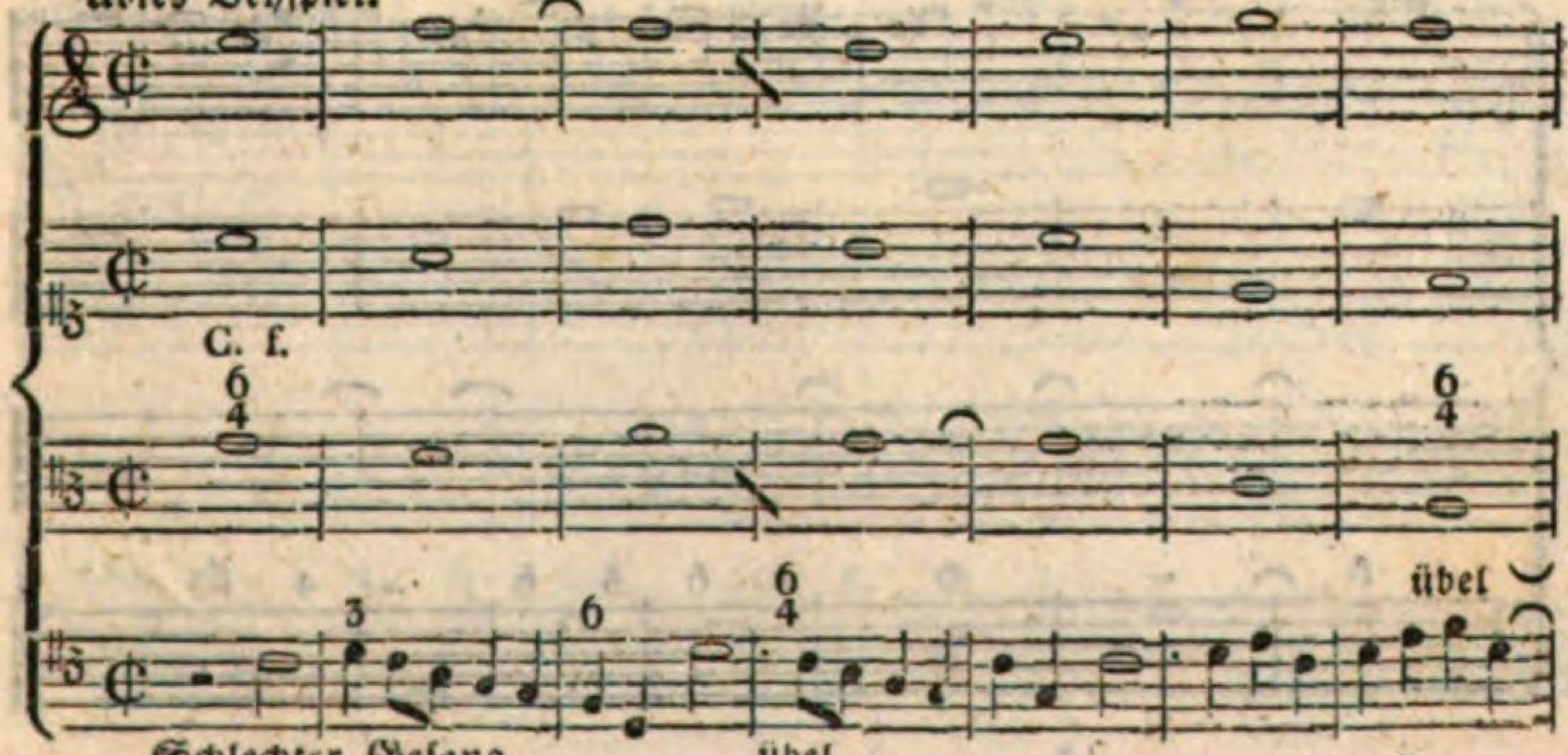
Gut im freyen Satze.



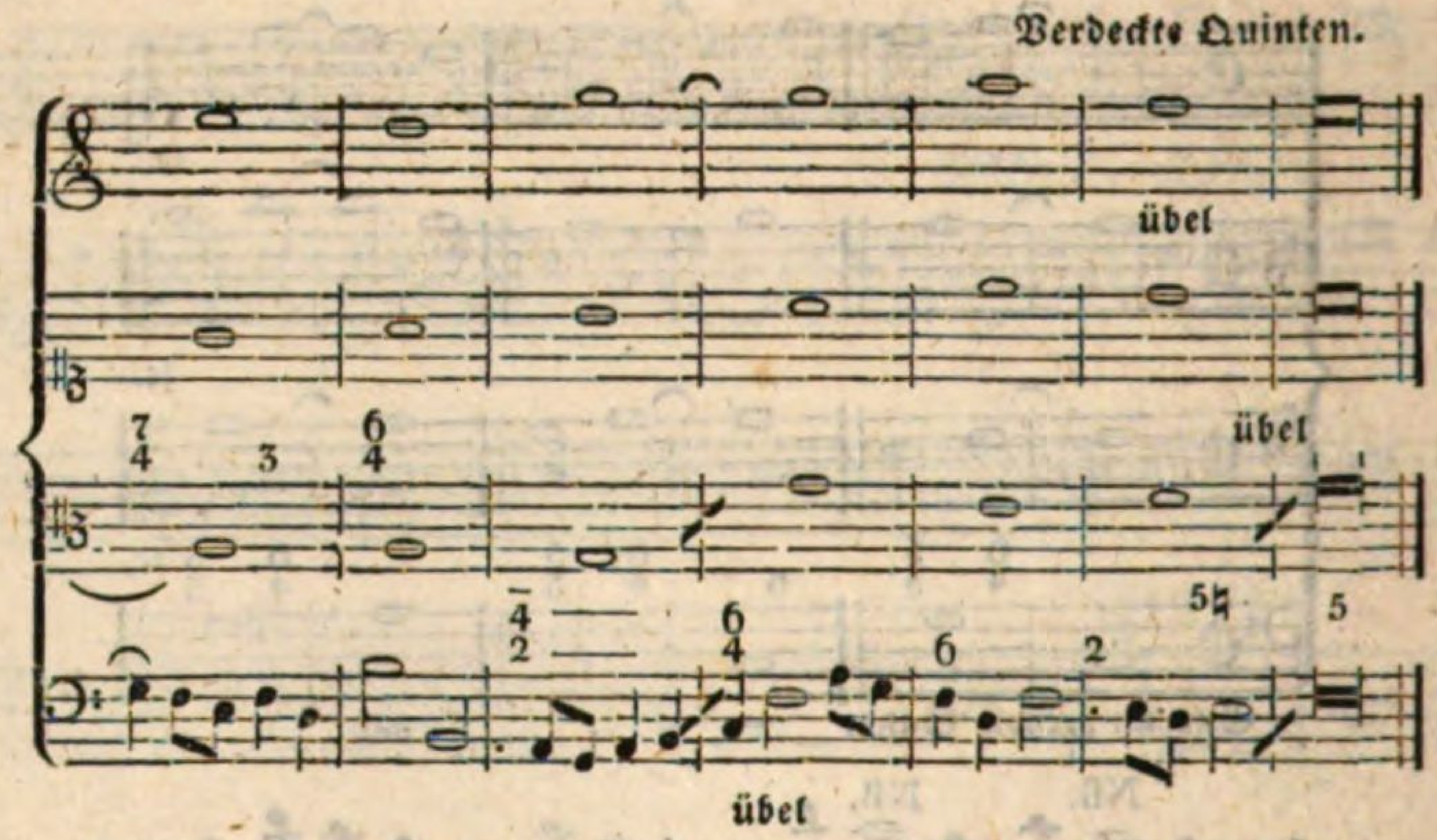
Gut im freyen Satze.

Die vier NB. oben bedeuten, daß man im strengen Satze keine dergleichen syncopirte Note machen darf, weil sonst im zweyten Streiche alles zu ruhig wäre.

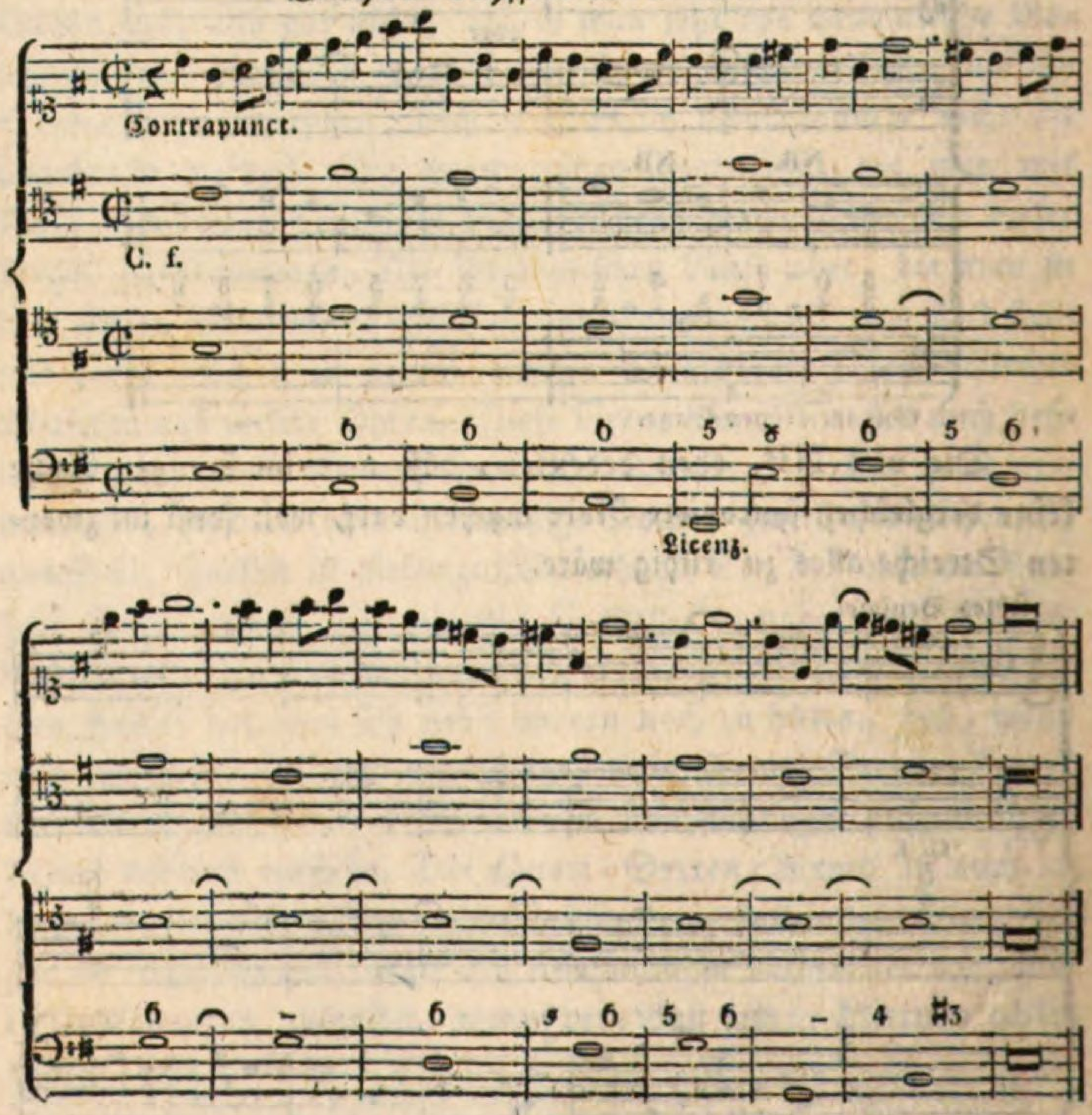
Übles Beyspiel.

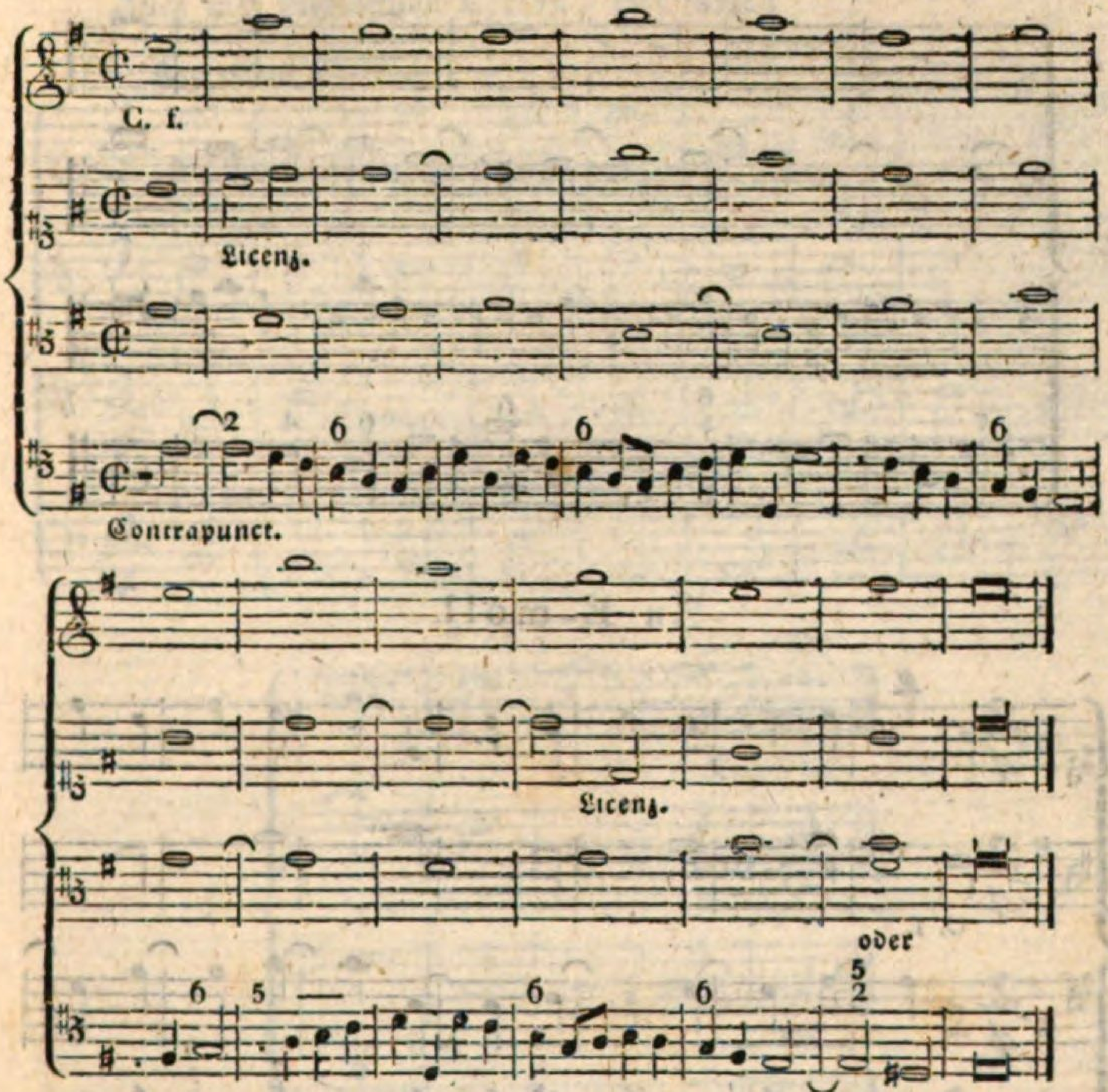


Schlechter Gesang.

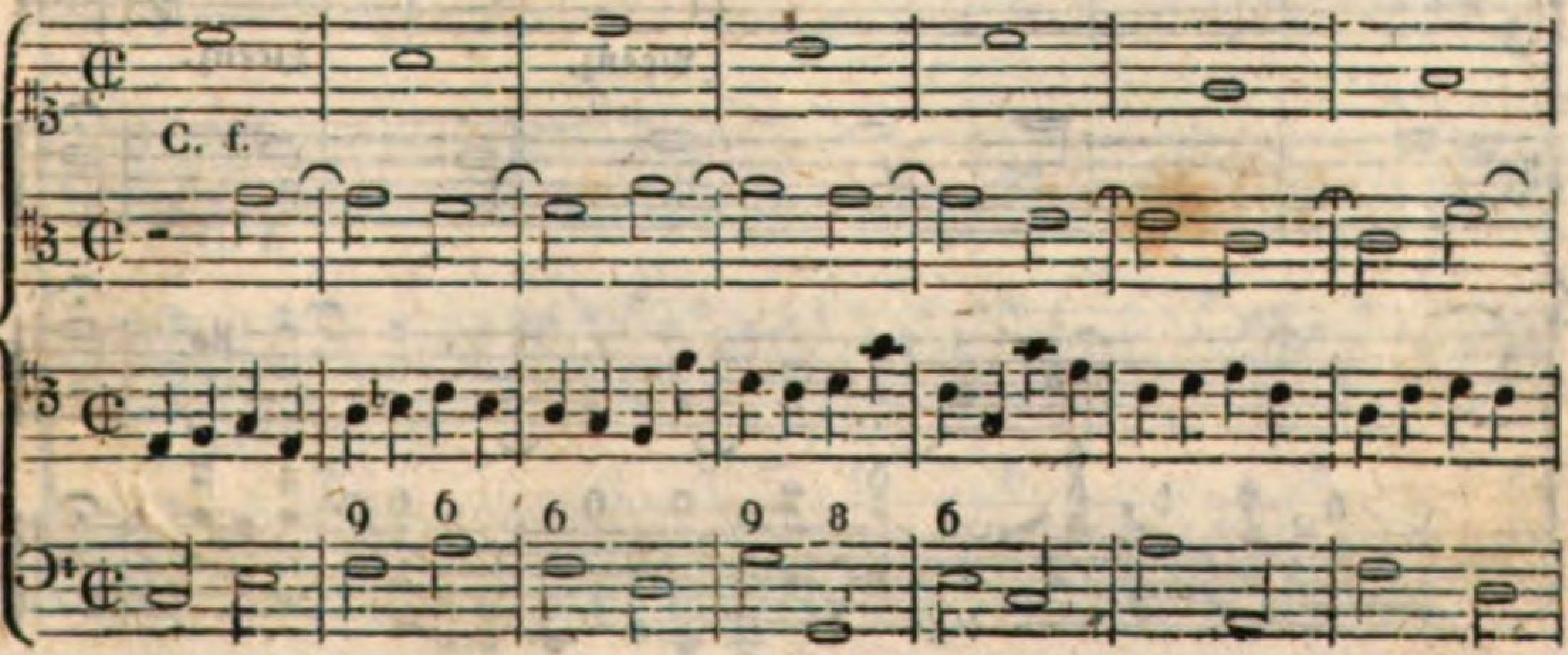


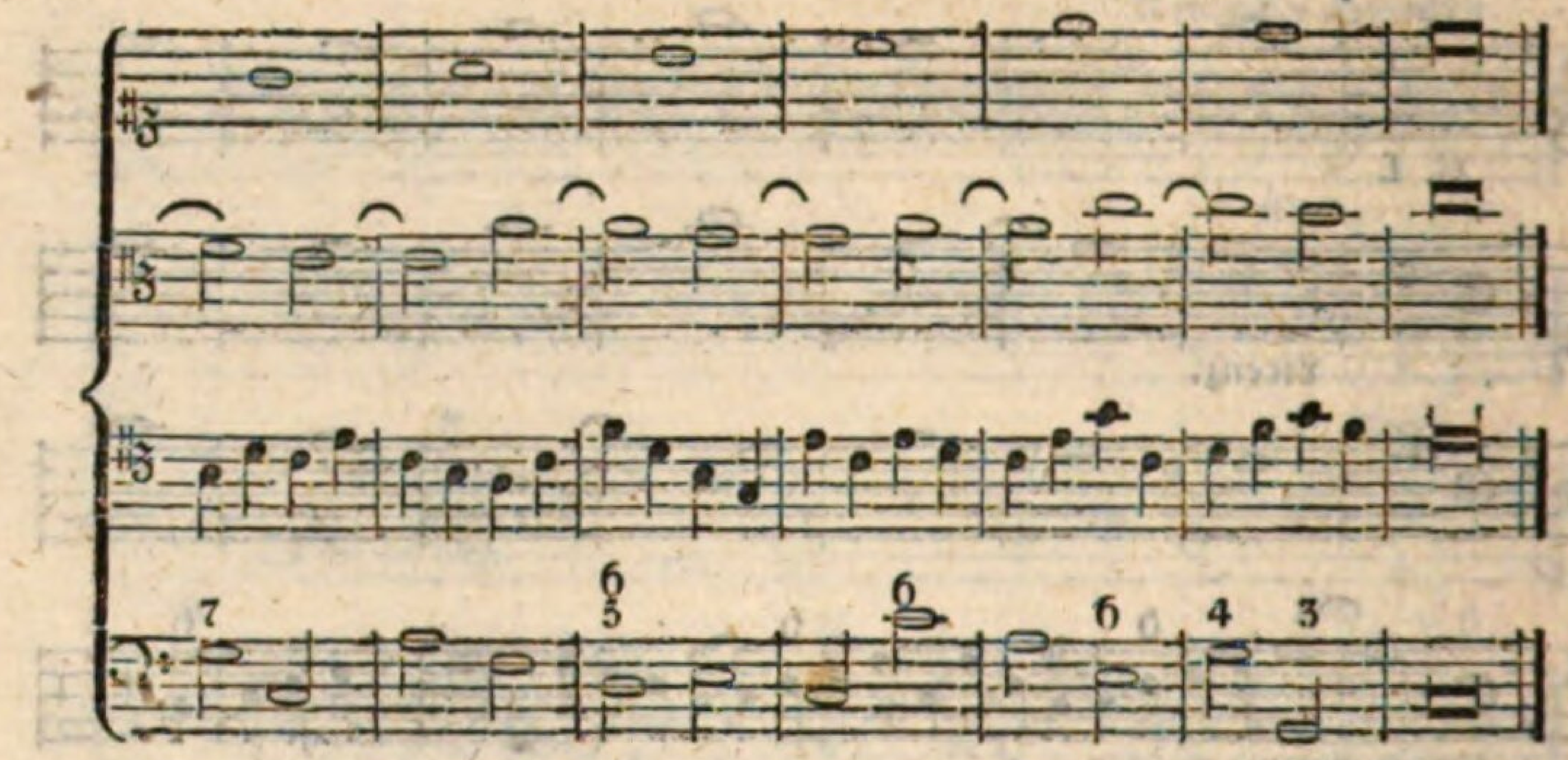
Zweytes Beyspiel in E - moll.



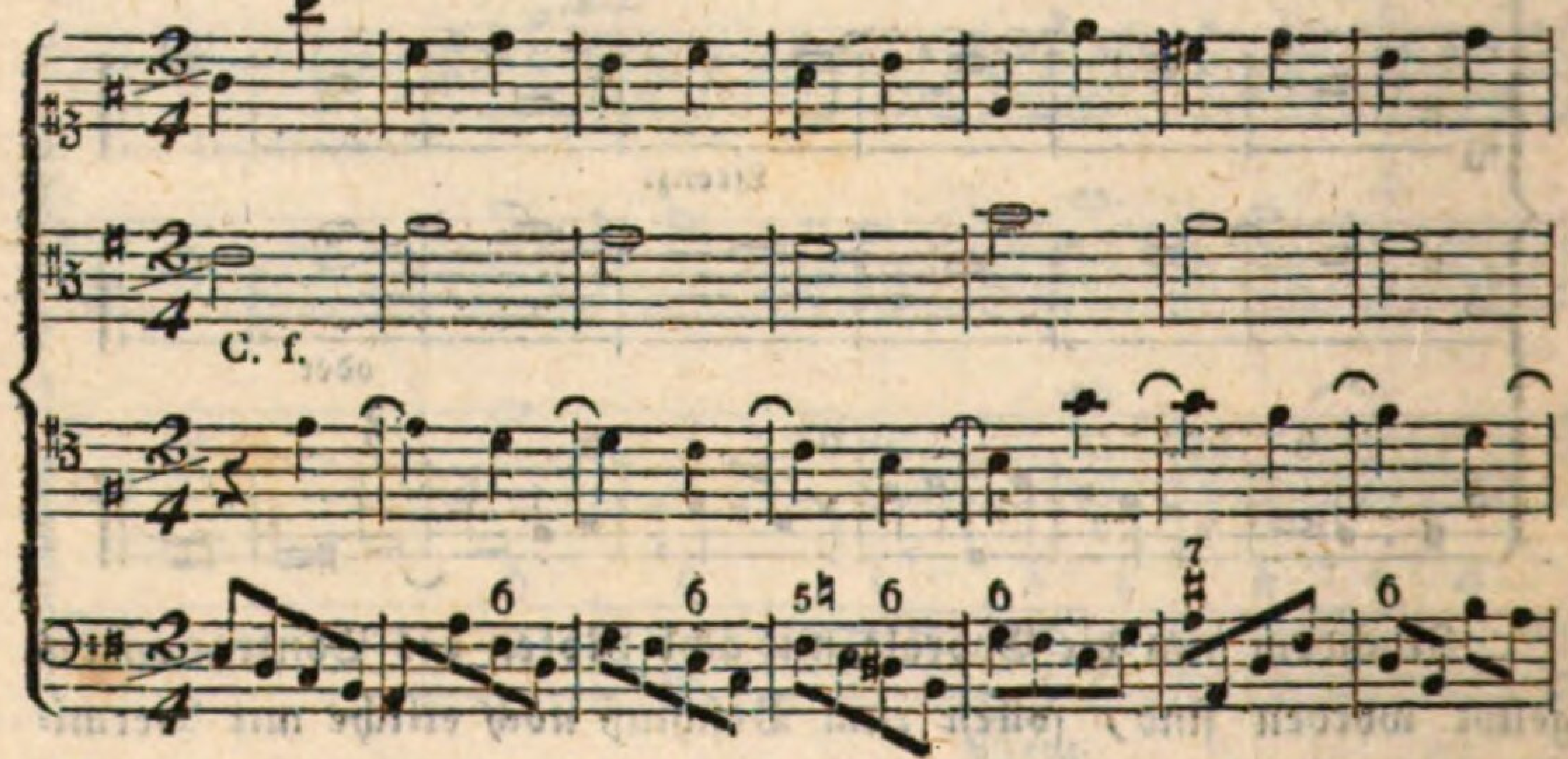


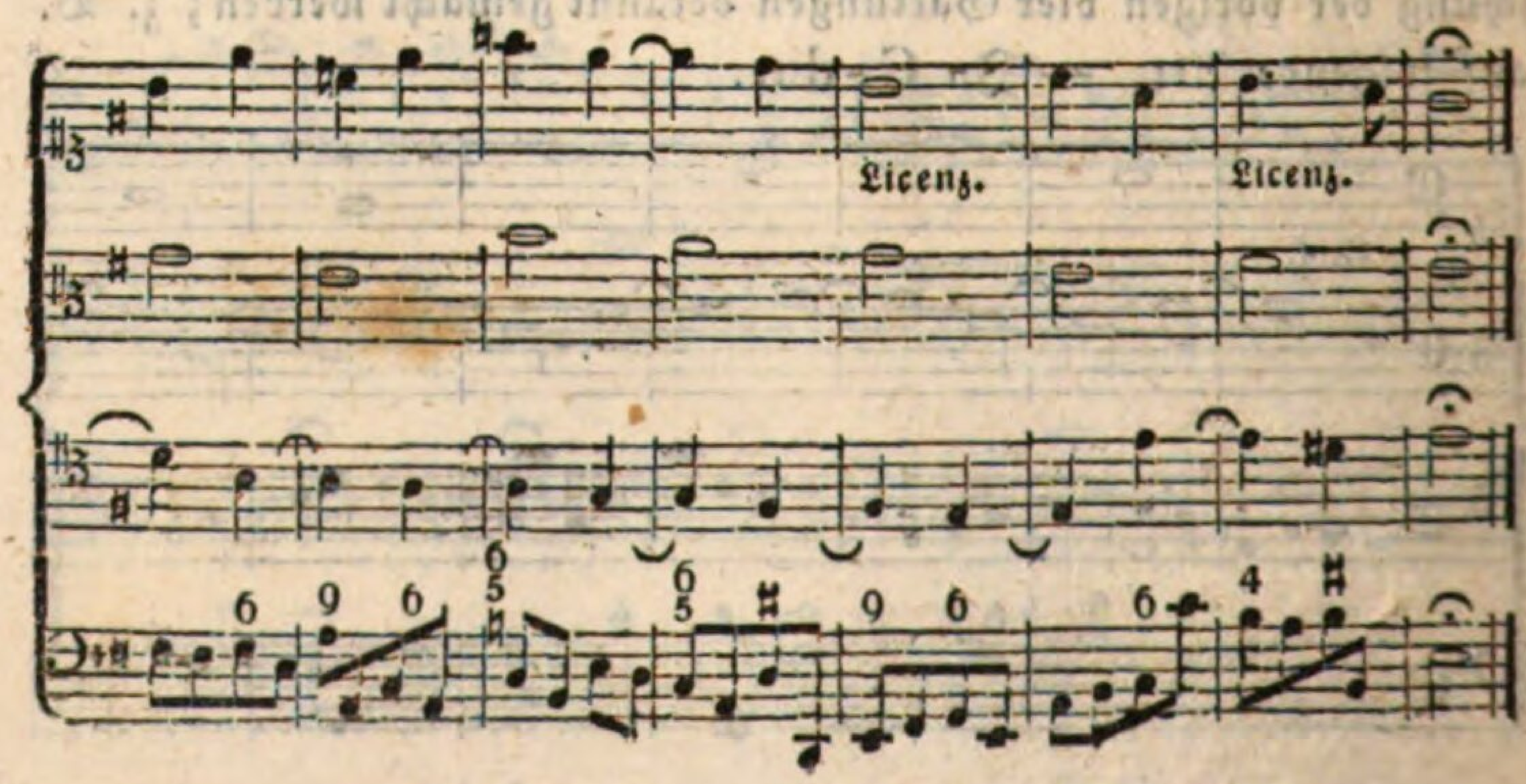
Nachdem nun die Choräle mit acht Noten des Contrapunctes geübt worden sind, sollen zum Beschluß noch etliche mit Vermischung der vorigen vier Gattungen bekannt gemacht werden; z. B. auf folgende Art. — In C-dur.





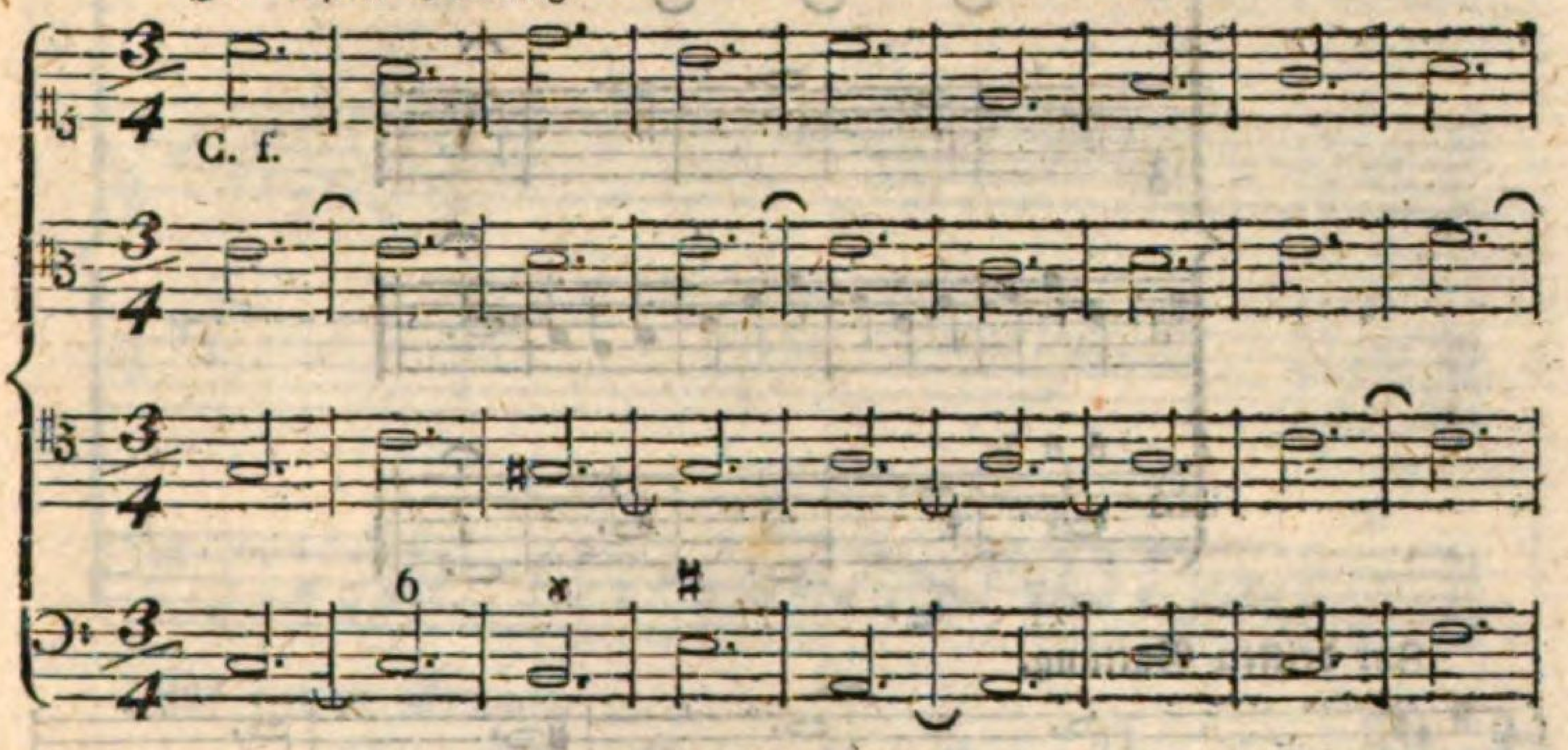
In E-moll.

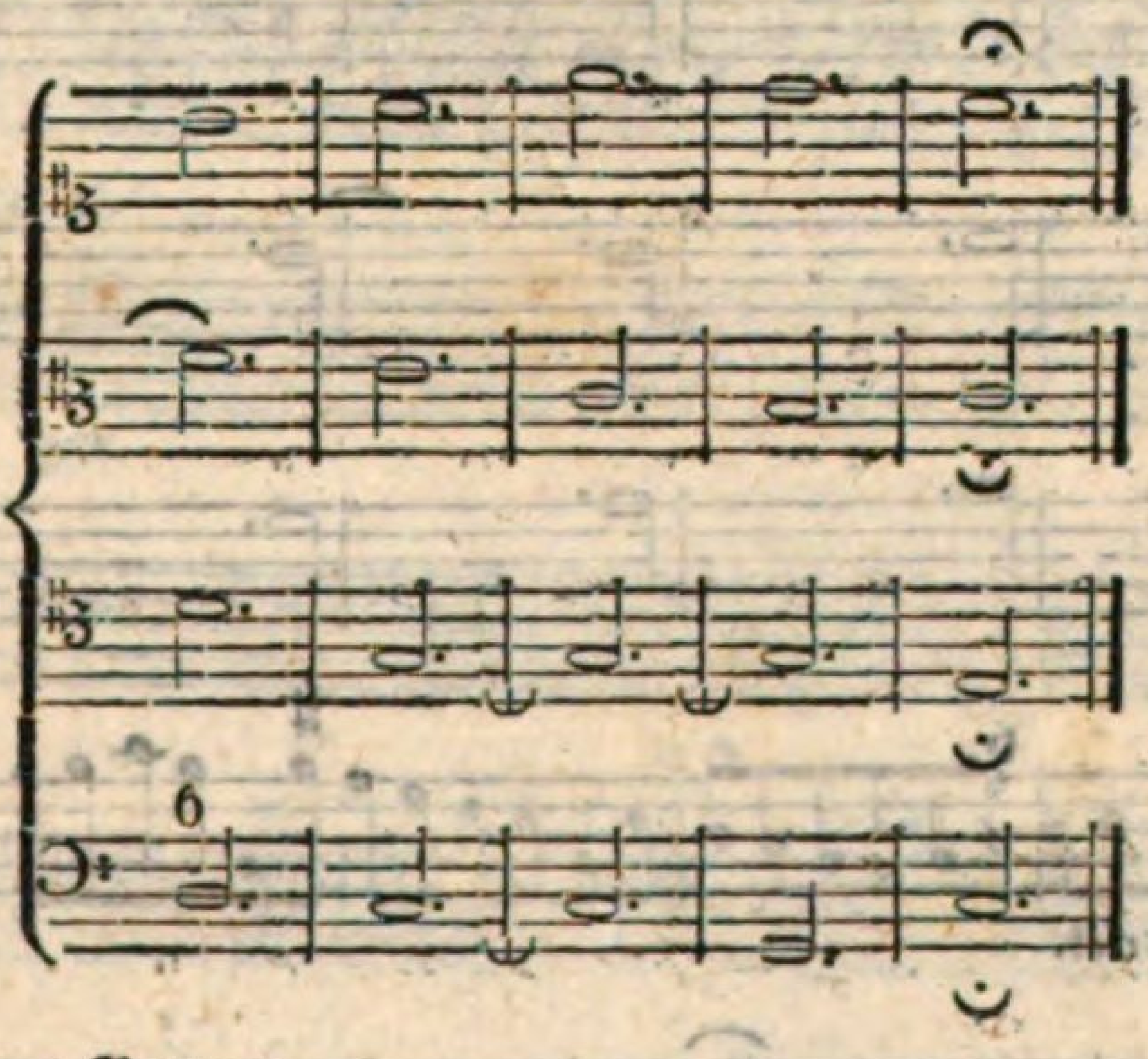




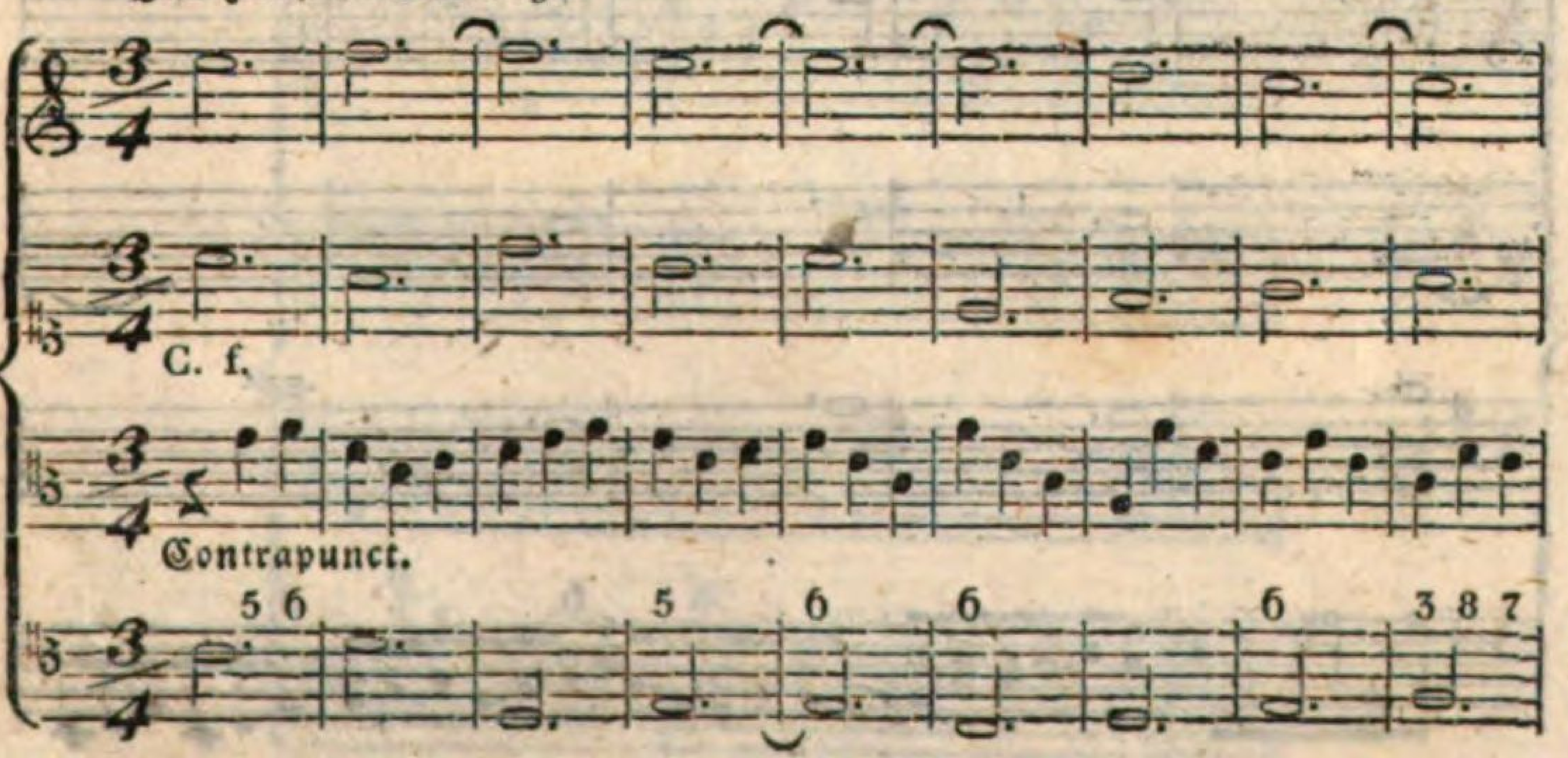
Auch mit ungleichen Tacten, wie folgt:

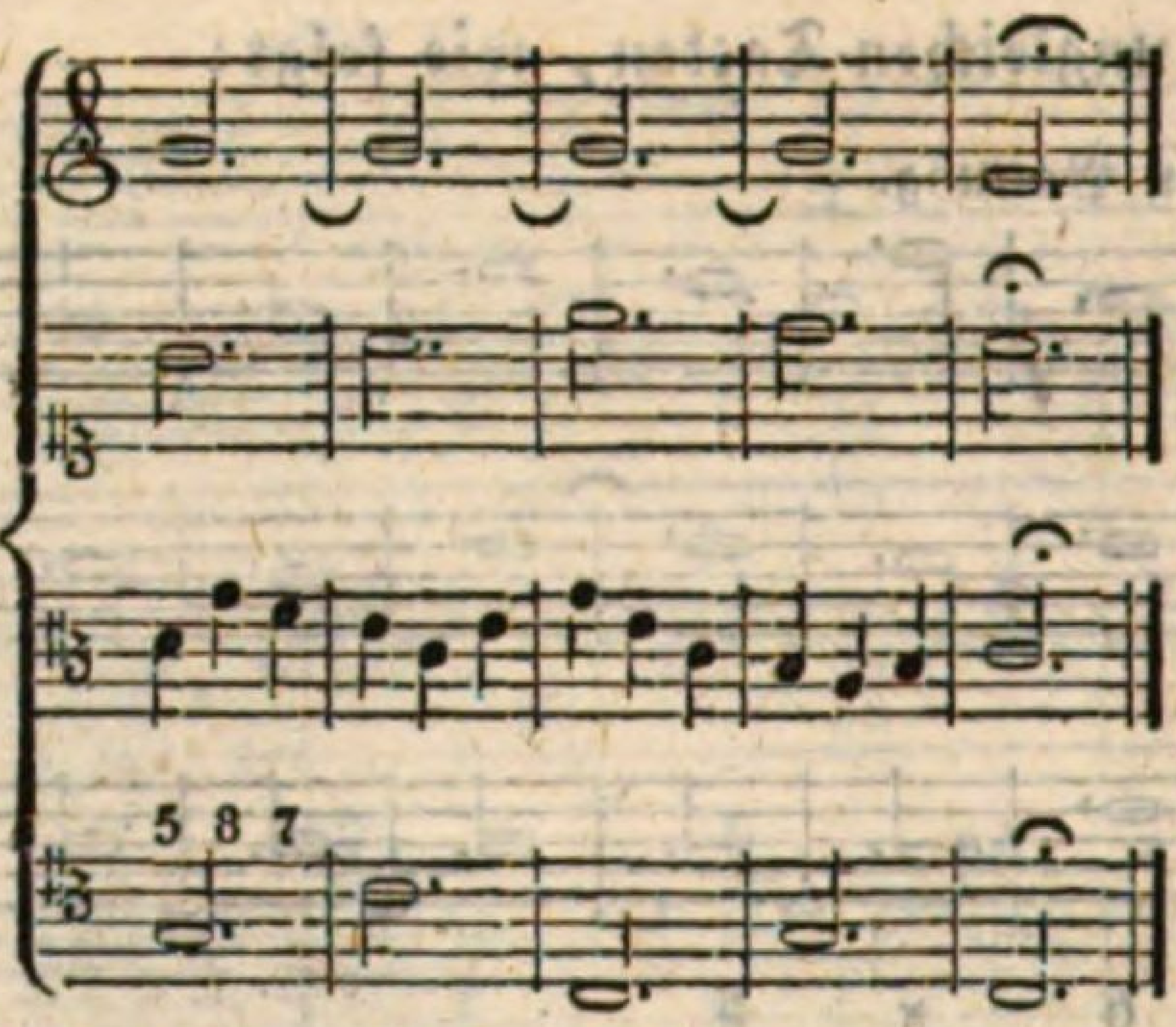
Zur ersten Gattung.



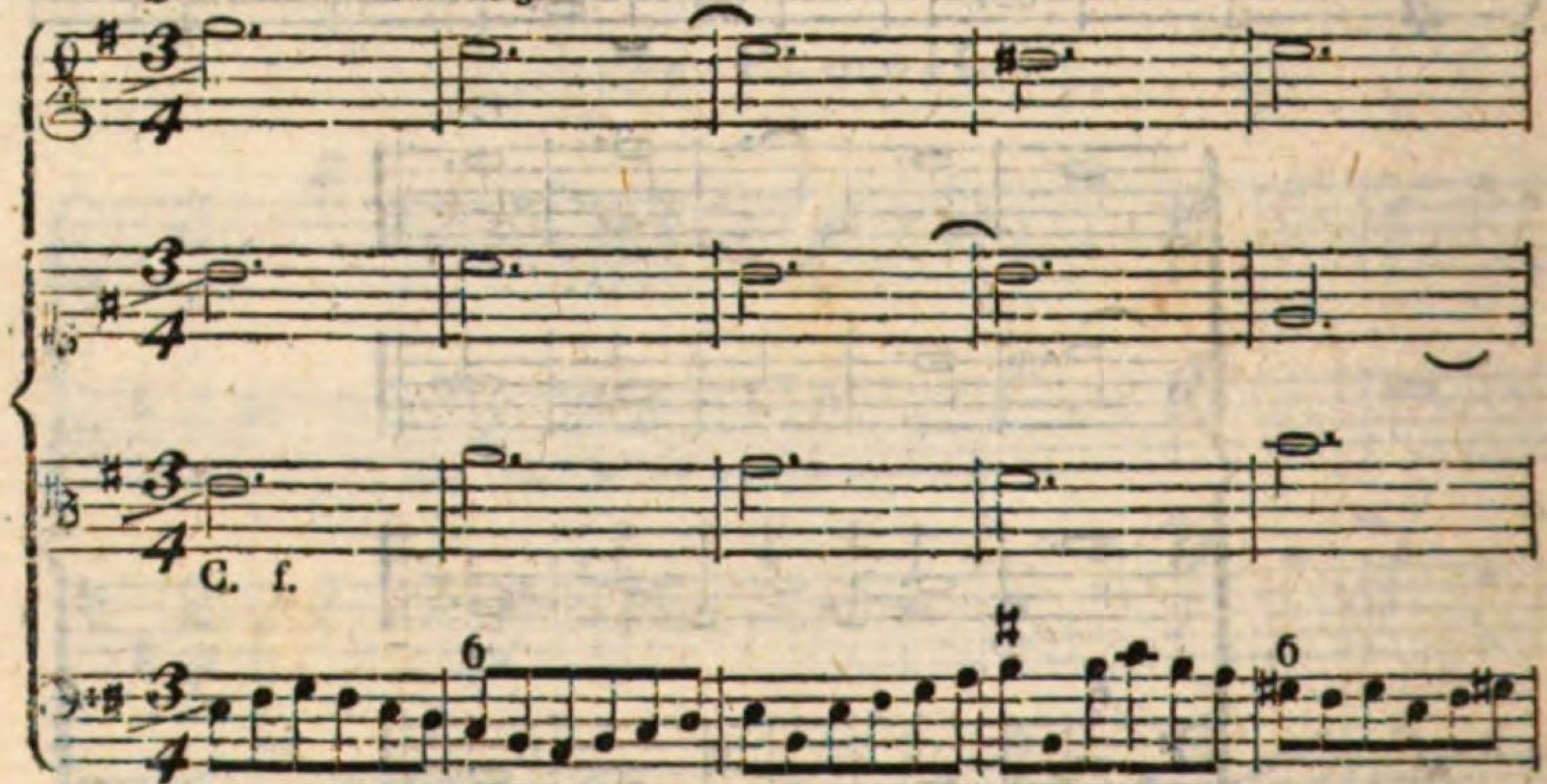


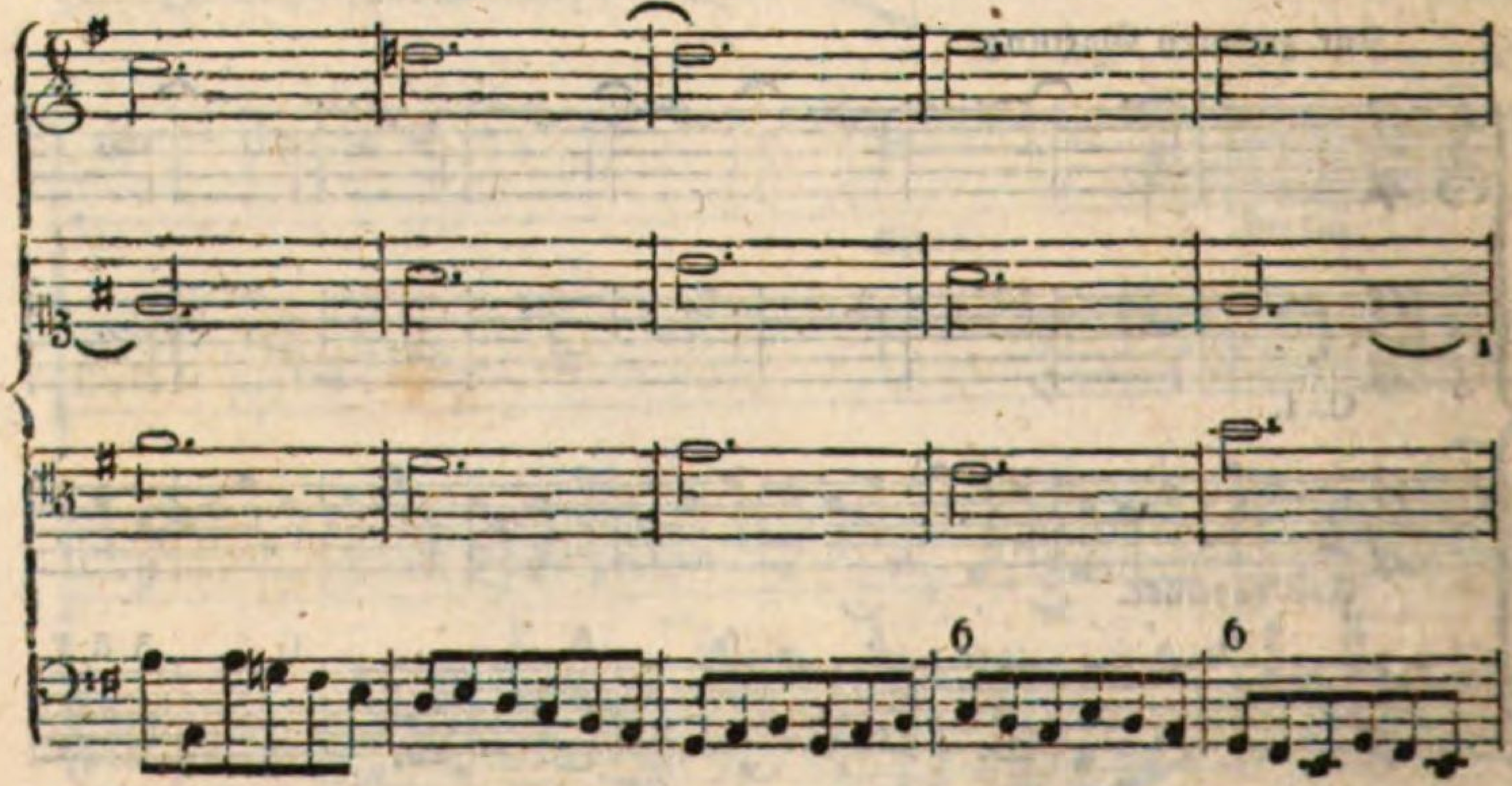
Zur zweyten Gattung.

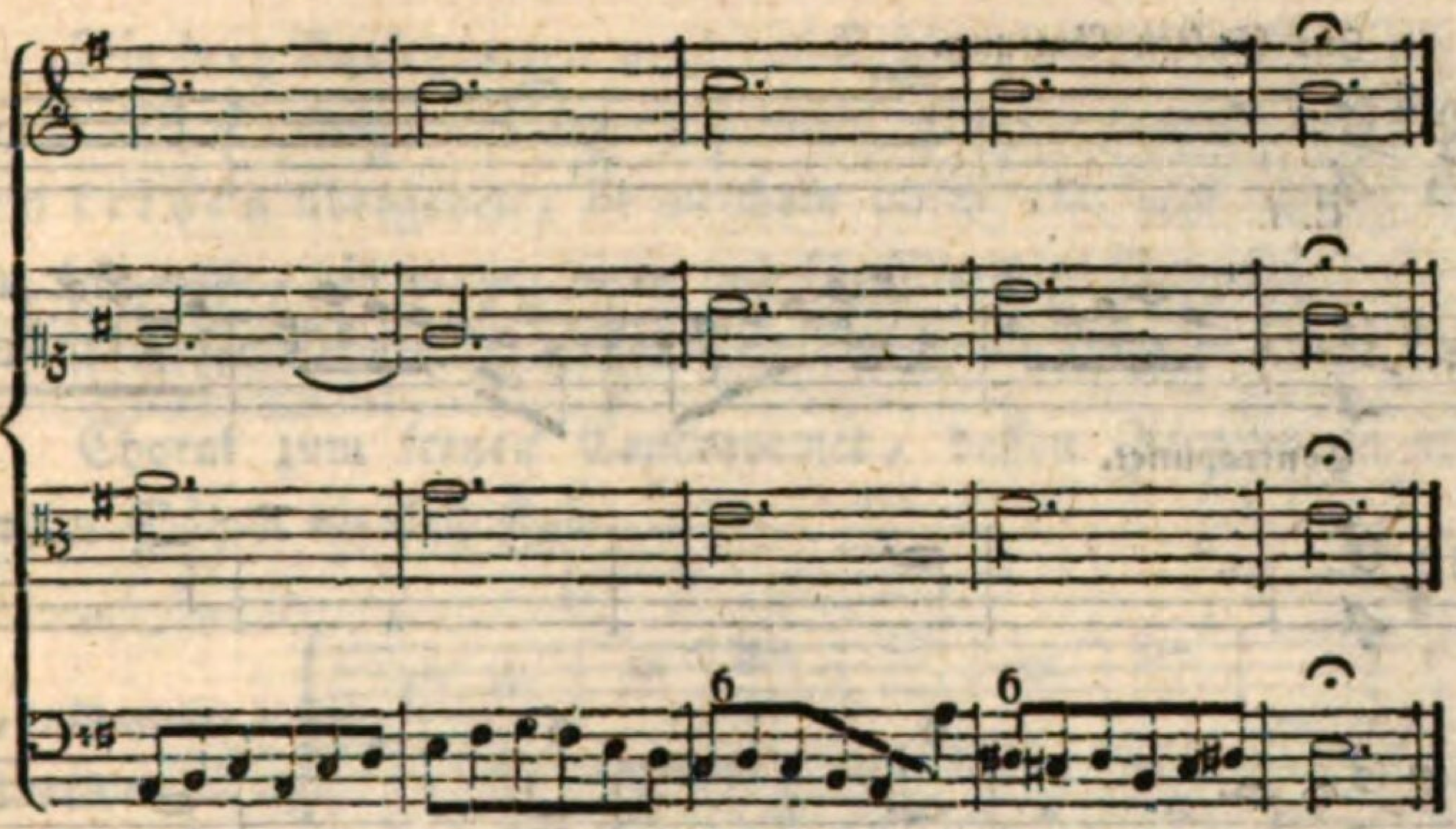




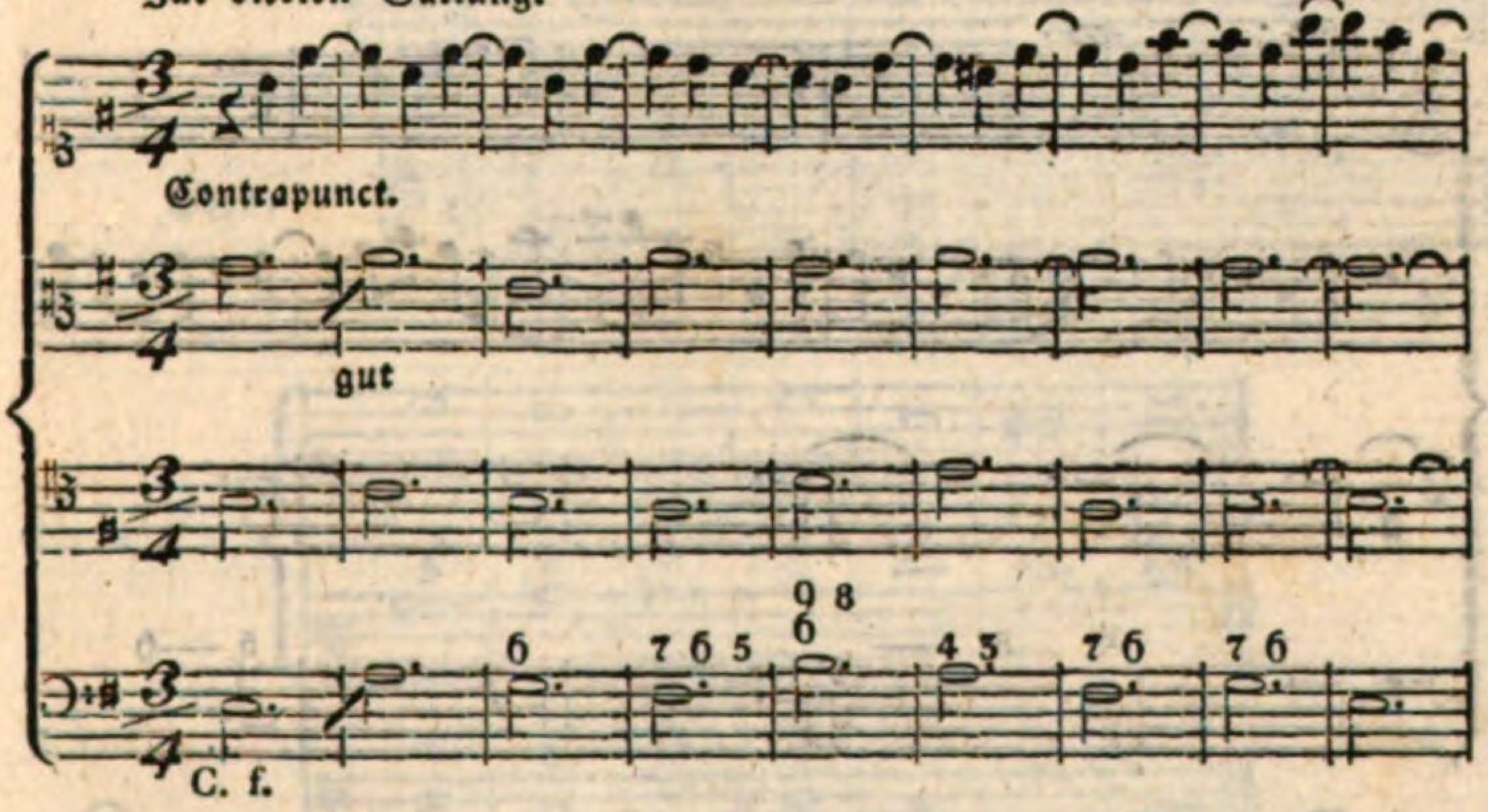
Zur dritten Gattung.

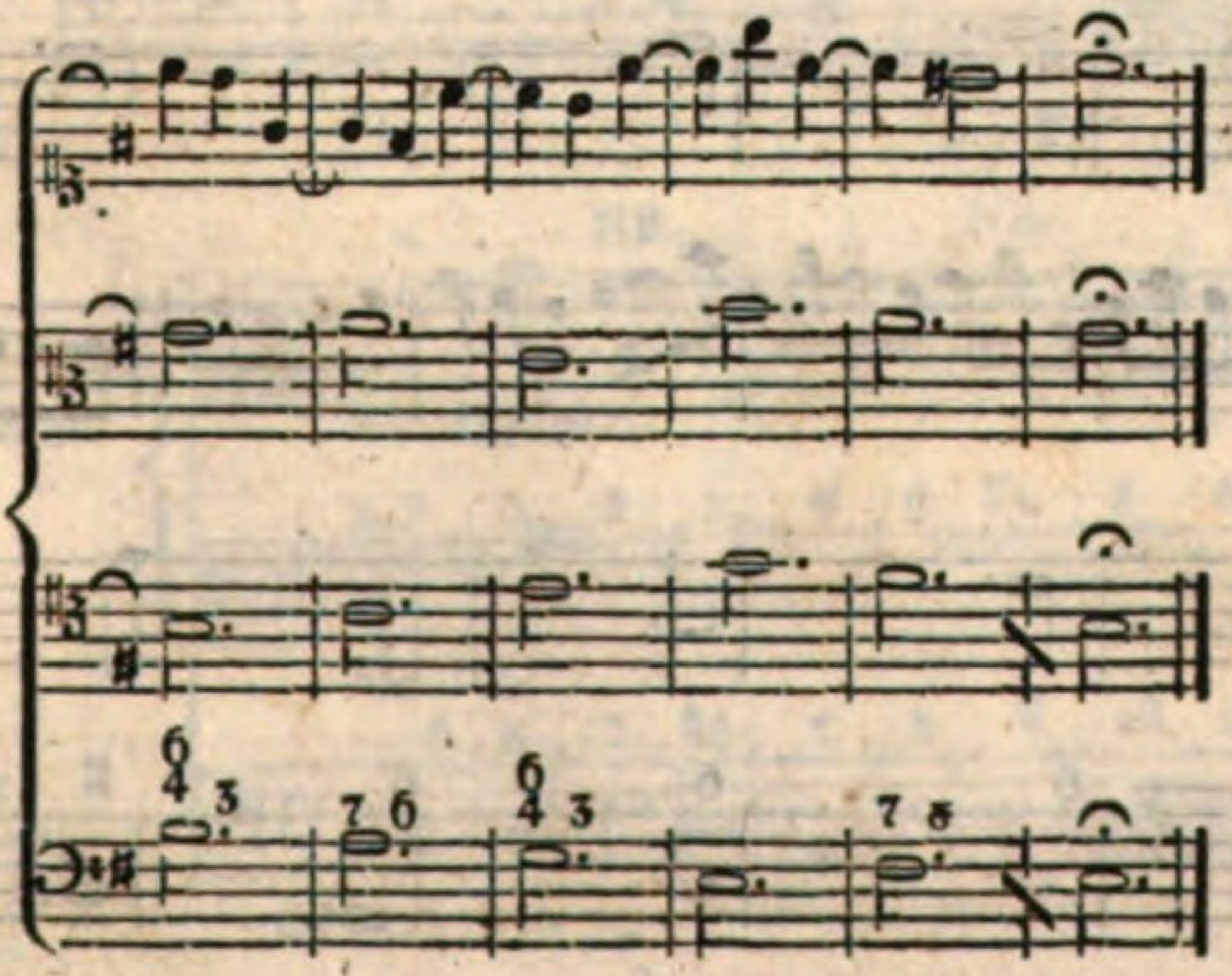




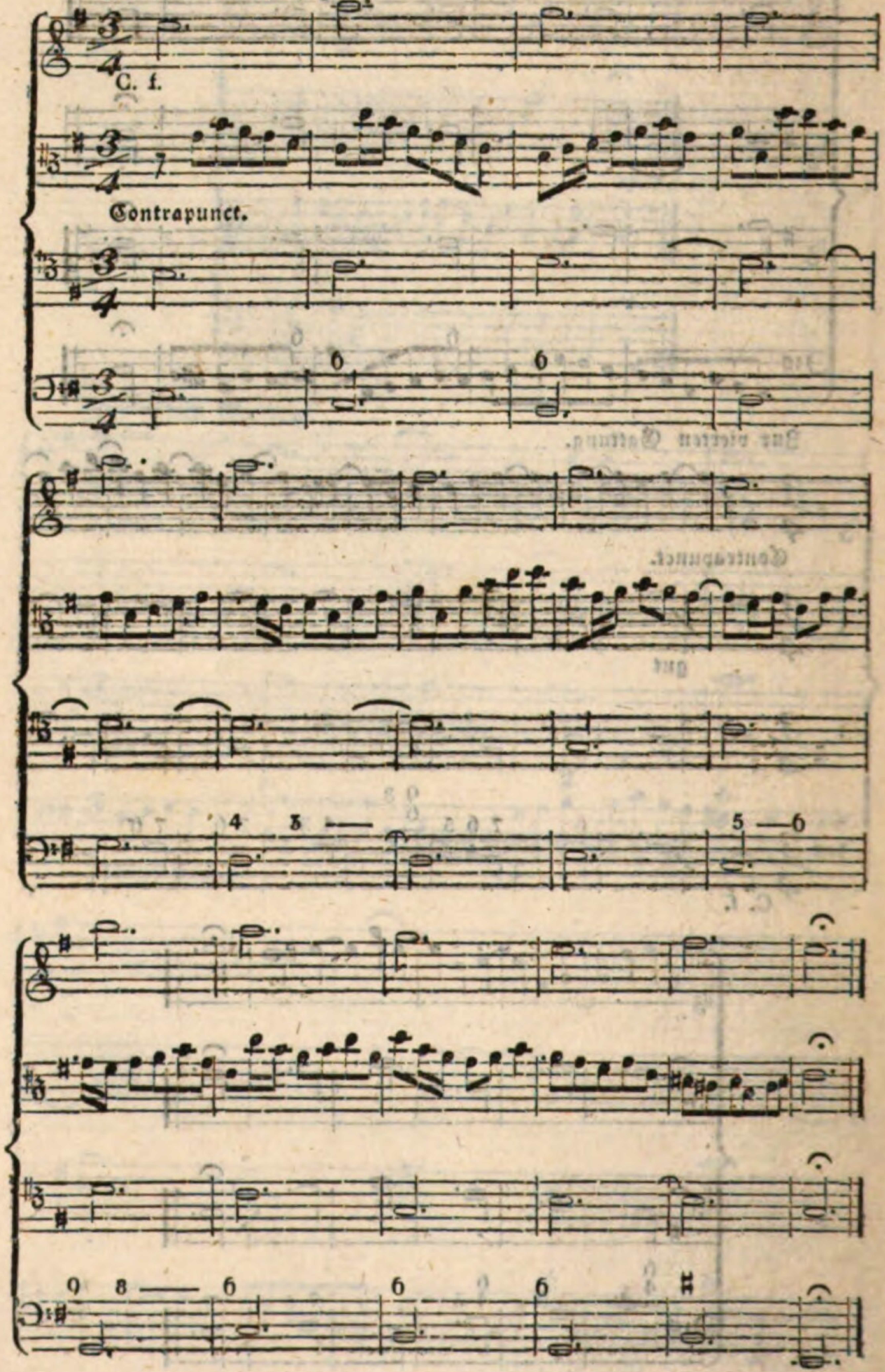


Zur vierten Gattung.





Zur fünften Gattung.

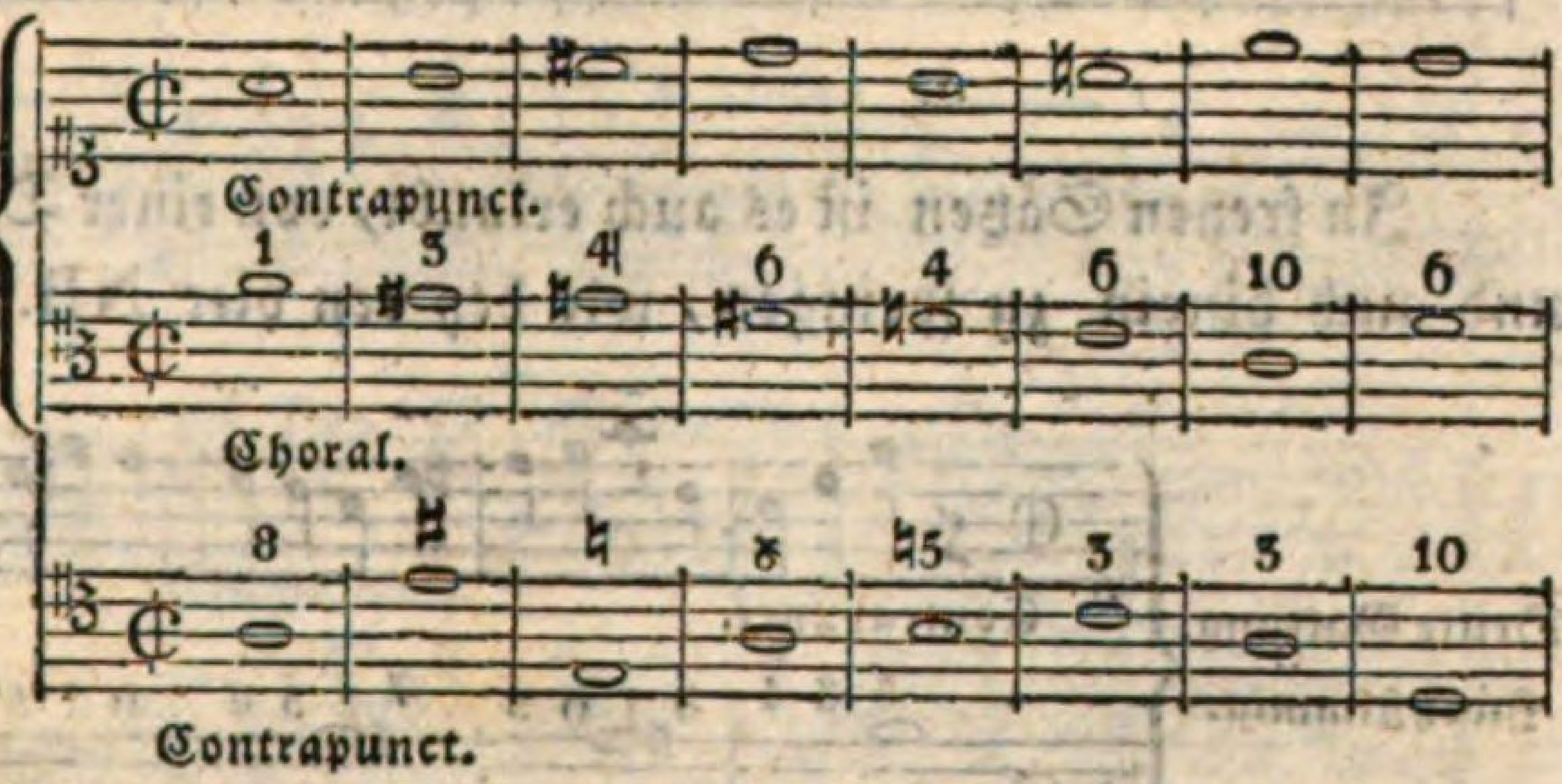


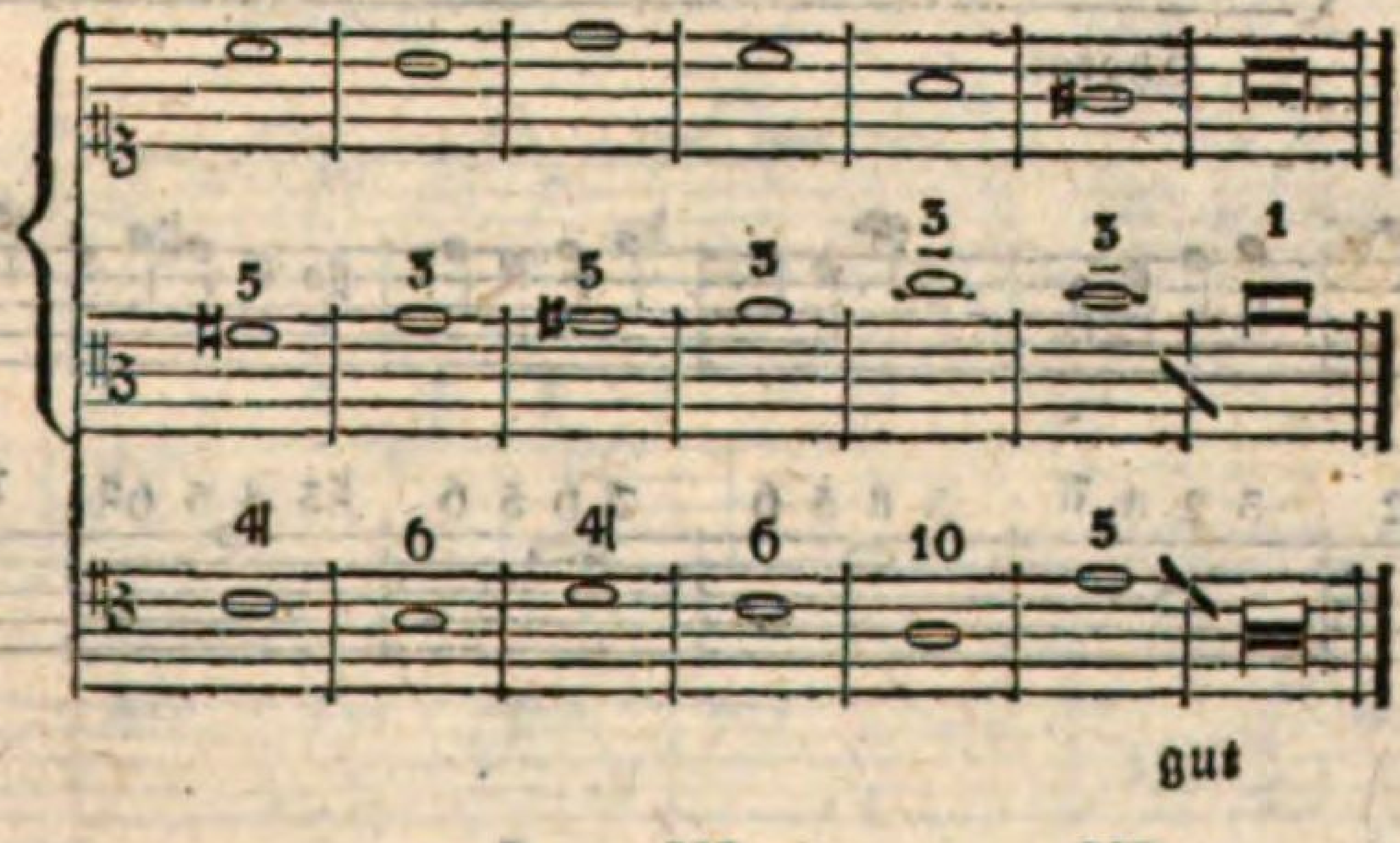
Die drey Versetzungen muß der Schüler zugleich mitmachen; hat er im strengen Satze sich wohl geübt, so mag er sodann zum freyen übergehen, in welchem durch alle fünf Gattungen sowohl zwey-, als drey-, vier- und fünfstimmige Beyspiele, sammt den in dieser Schreibart gestatteten Licenzen, folgen.

Choral zum freyen Contrapunct, dessen Accorde zu allen freyen Sätzen dienlich sind:

Erste Gattung.
Zweystimmig.

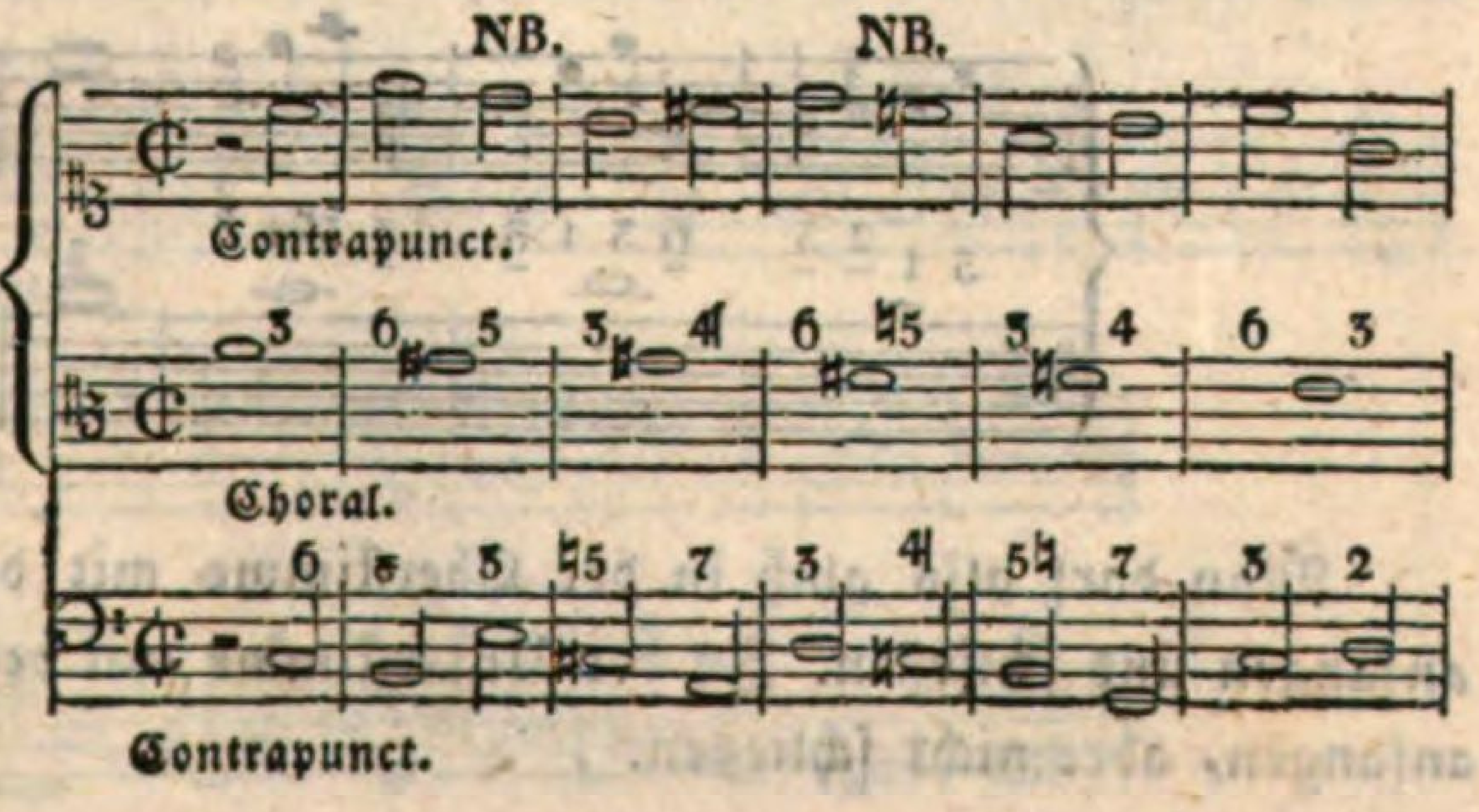
Oder:

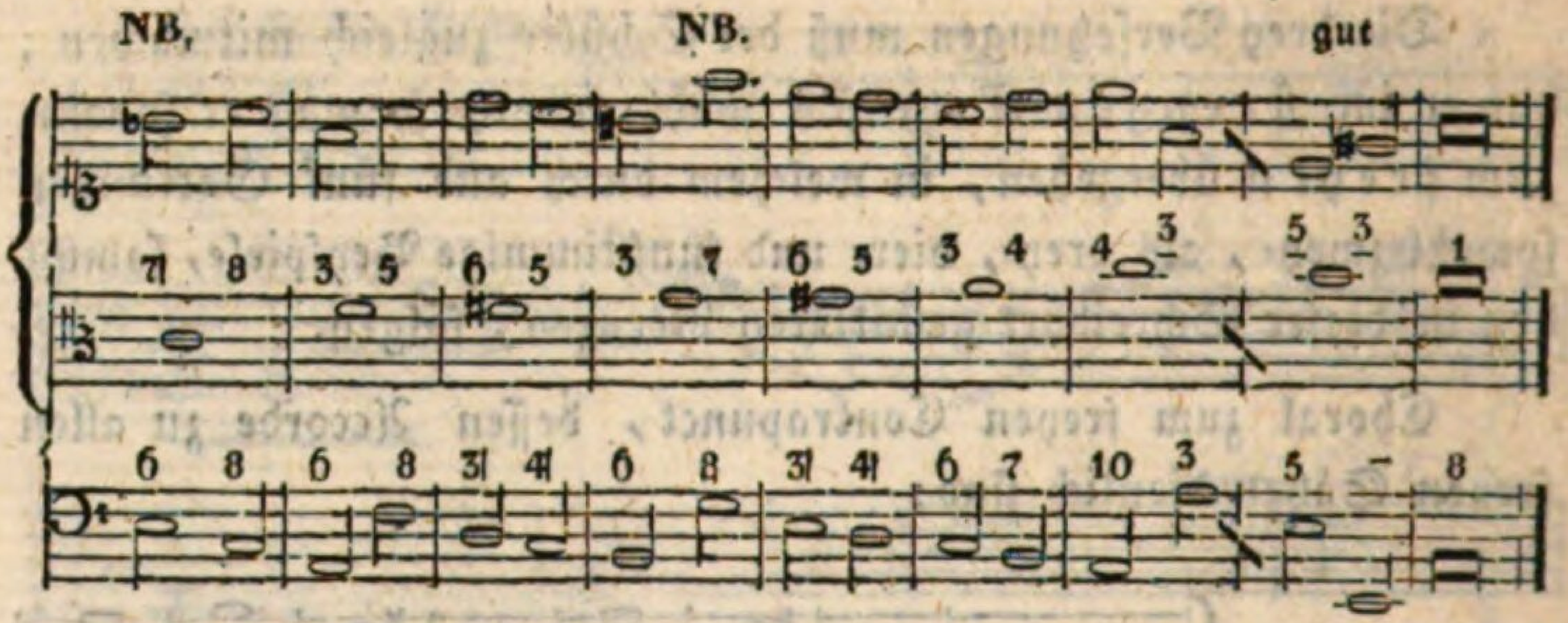




Zweyte Gattung.
Zweystimmig.

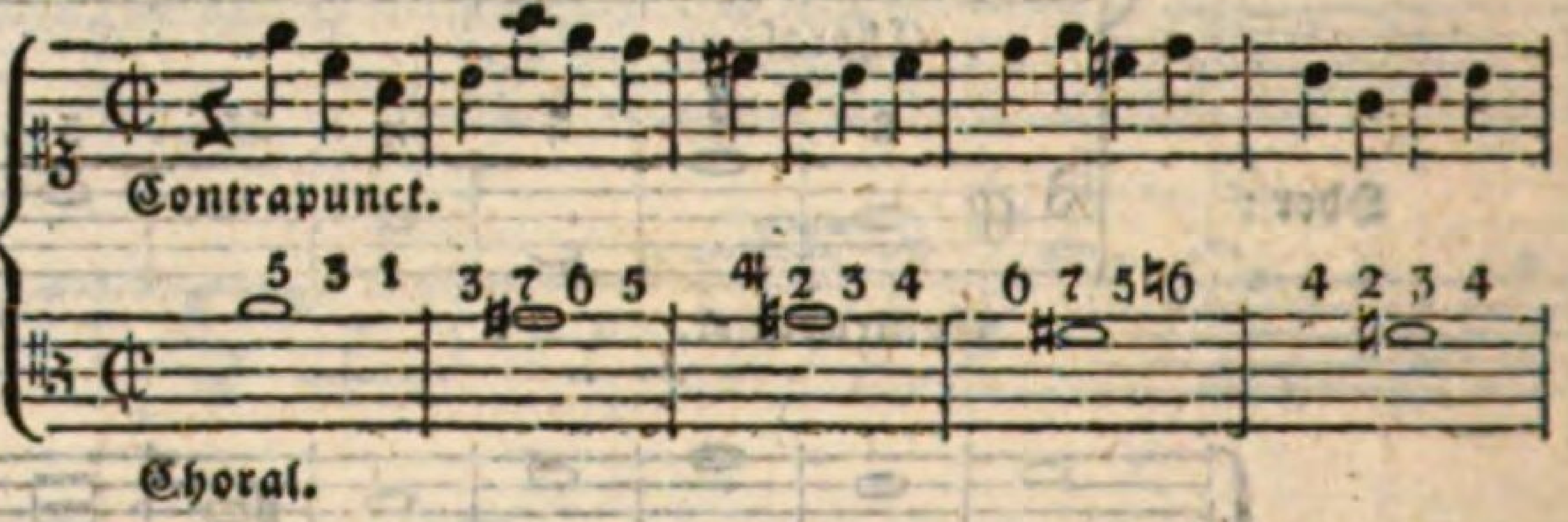
Oder:

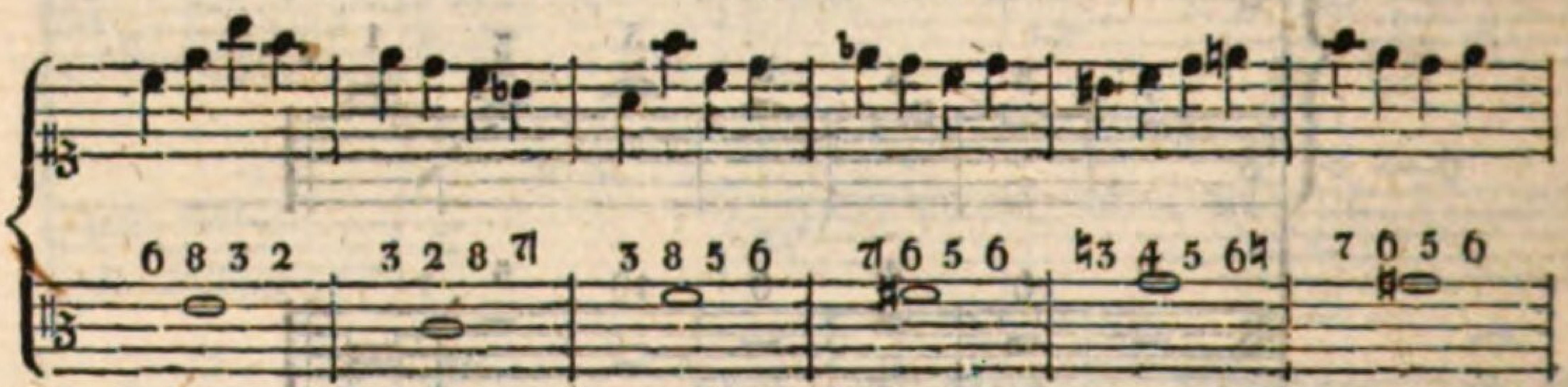


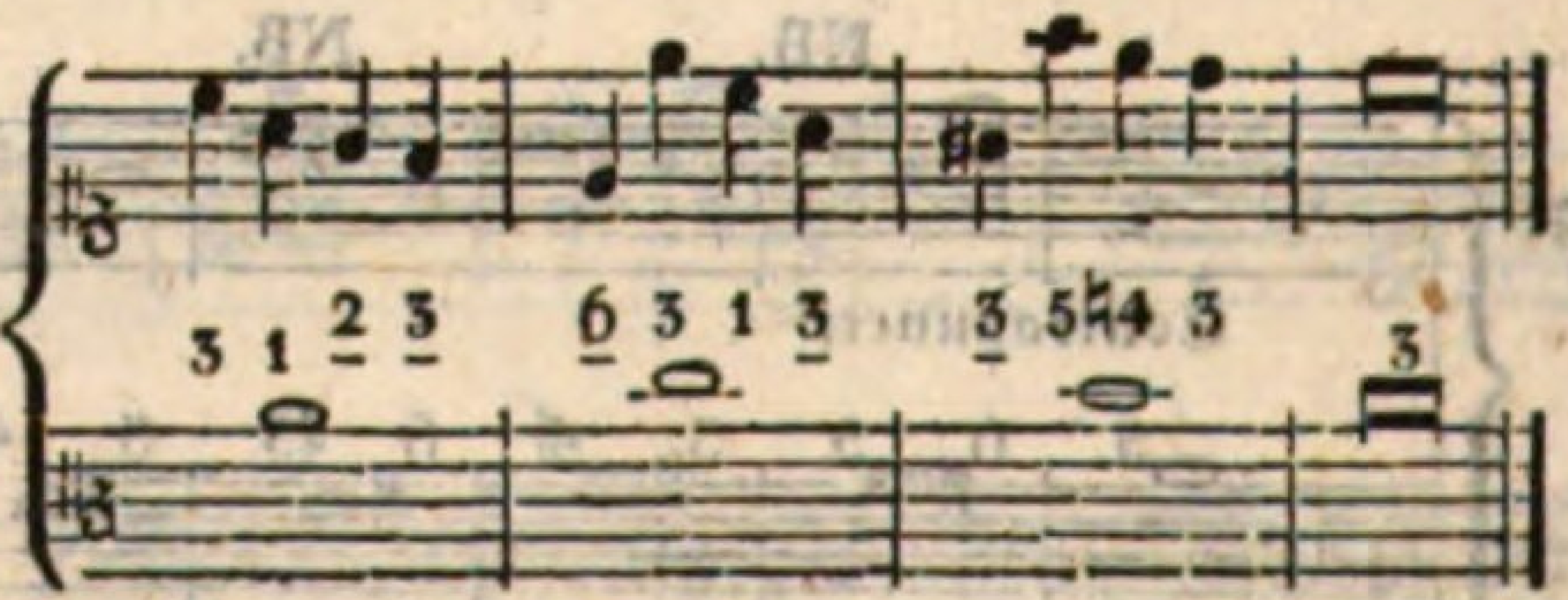


In freyen Sätzen ist es auch erlaubt, von einer Dissonanz weg, und auch hinein zu springen, wie bey den vier NB. zu sehen ist.

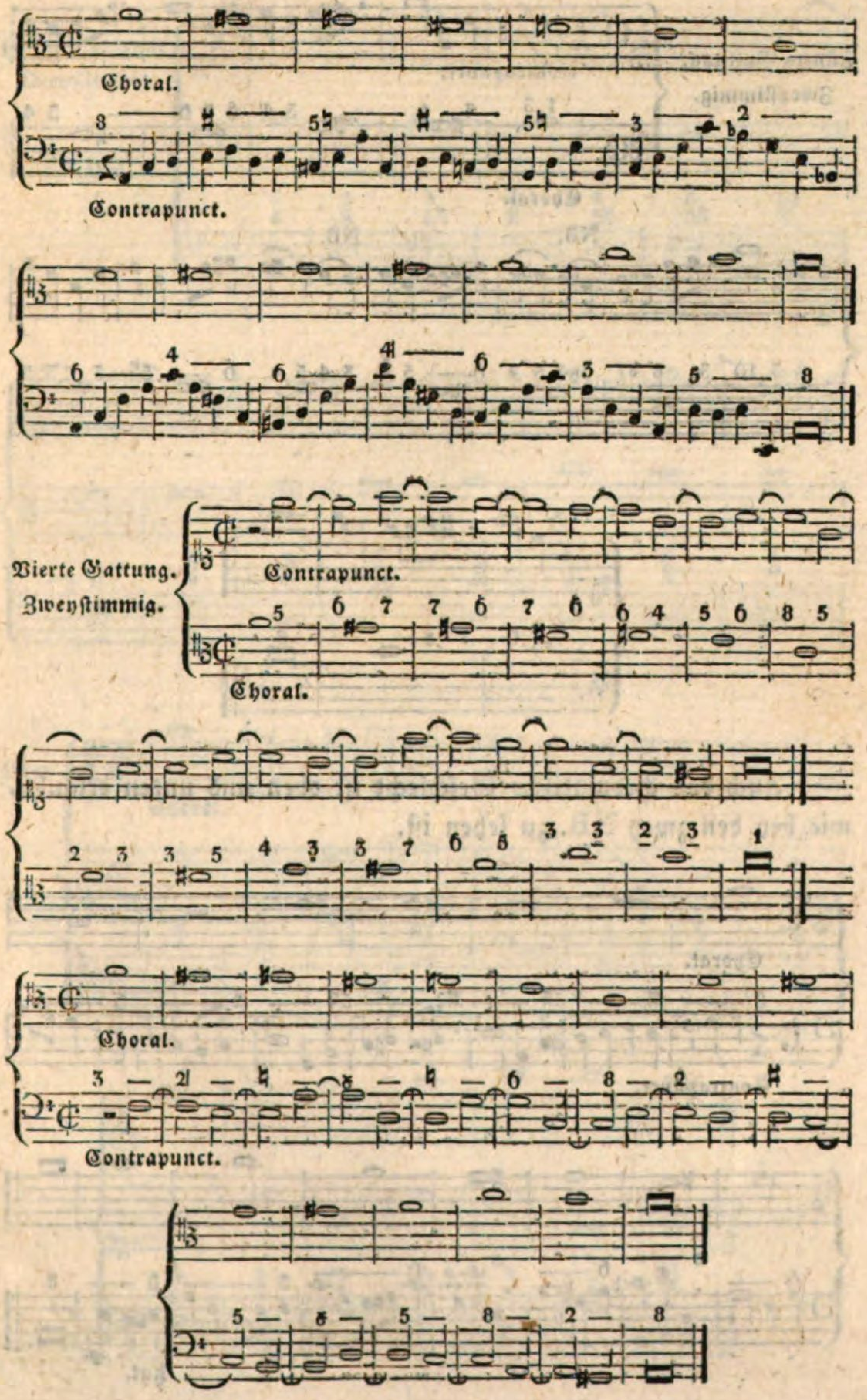
Dritte Gattung.
Zweystimmig.



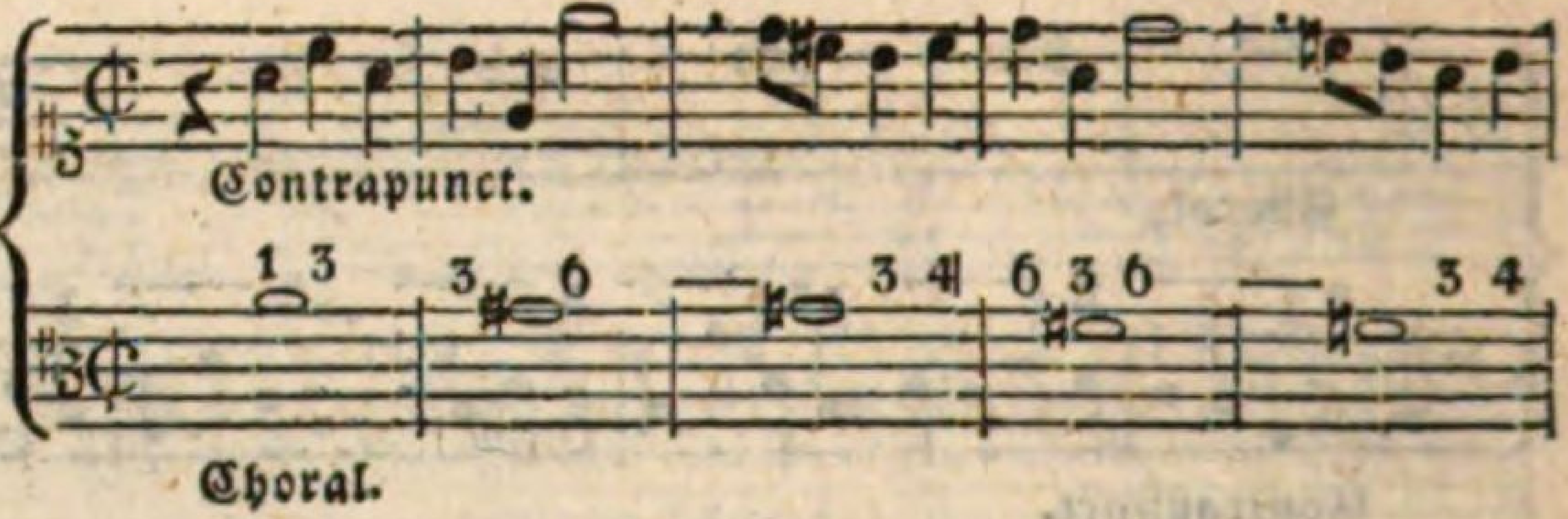


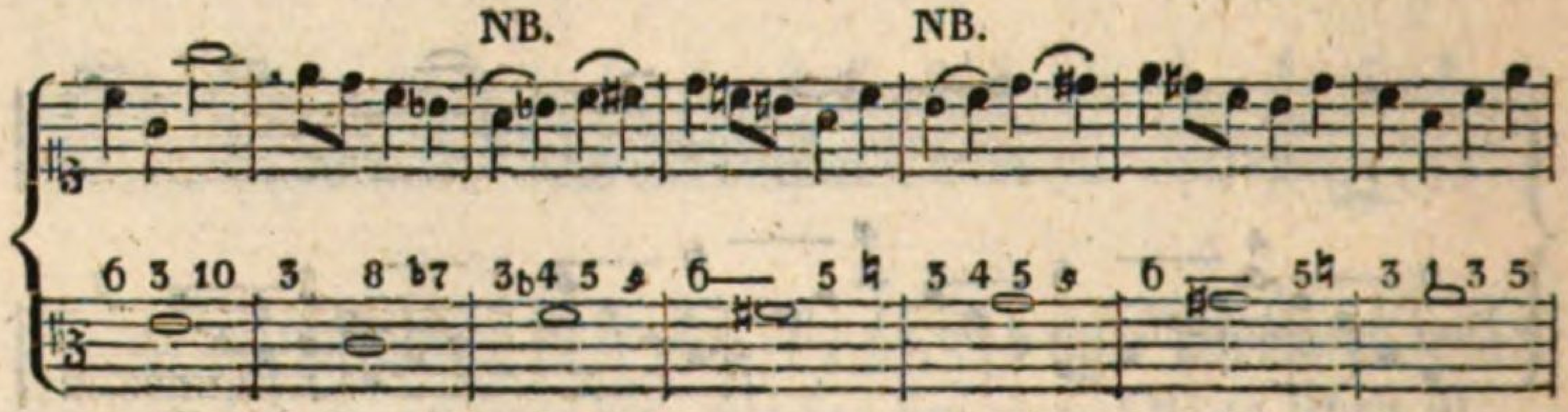


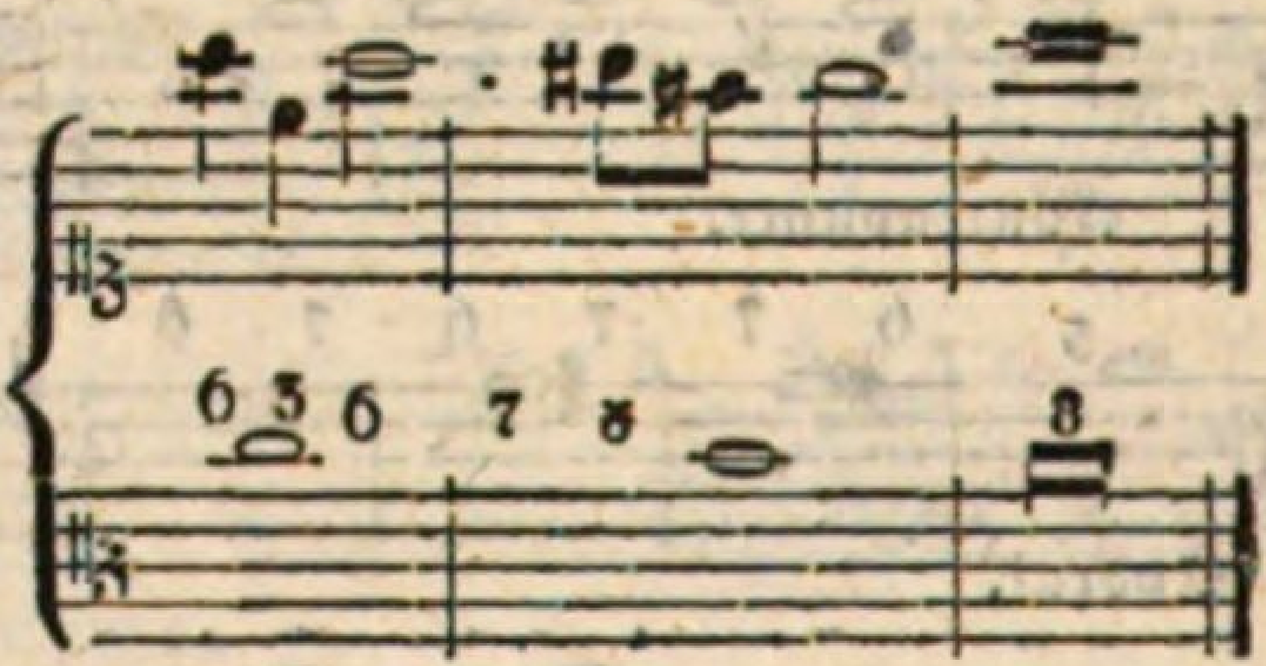
Man darf also auch in der Oberstimme mit der Ober-Terz anfangen und schließen. In der Unterstimme mit der Unter-Sexte anfangen, aber nicht schließen.


Choral.
Contrapunct.
Vierte Gattung. Zweystimmig.
Contrapunct.
Choral.
Choral.
Contrapunct.

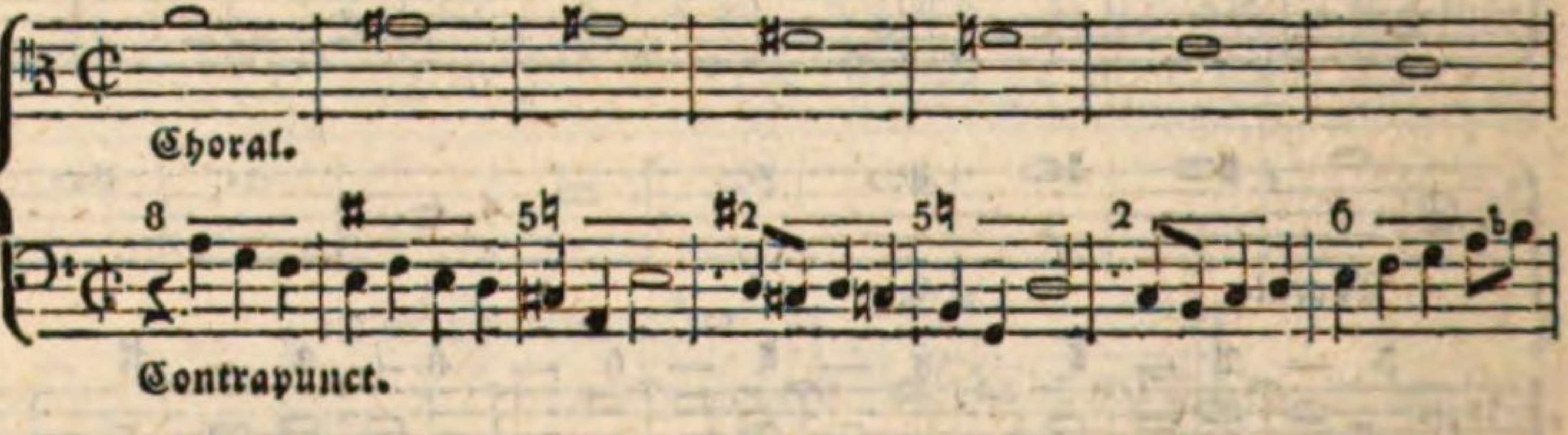
Fünfte Gattung.
Zweystimmig.

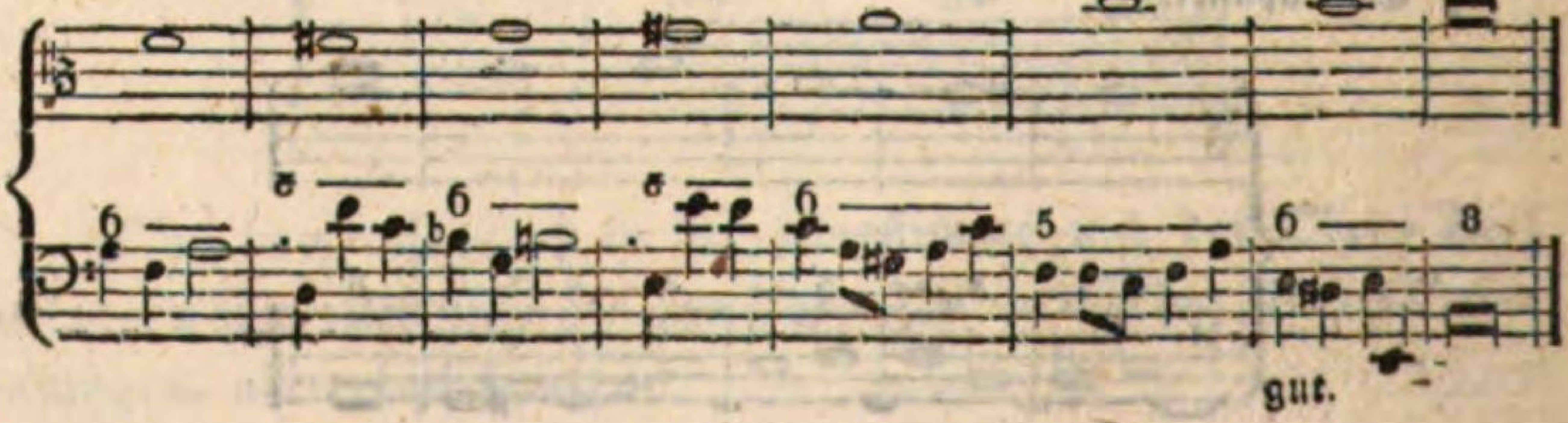


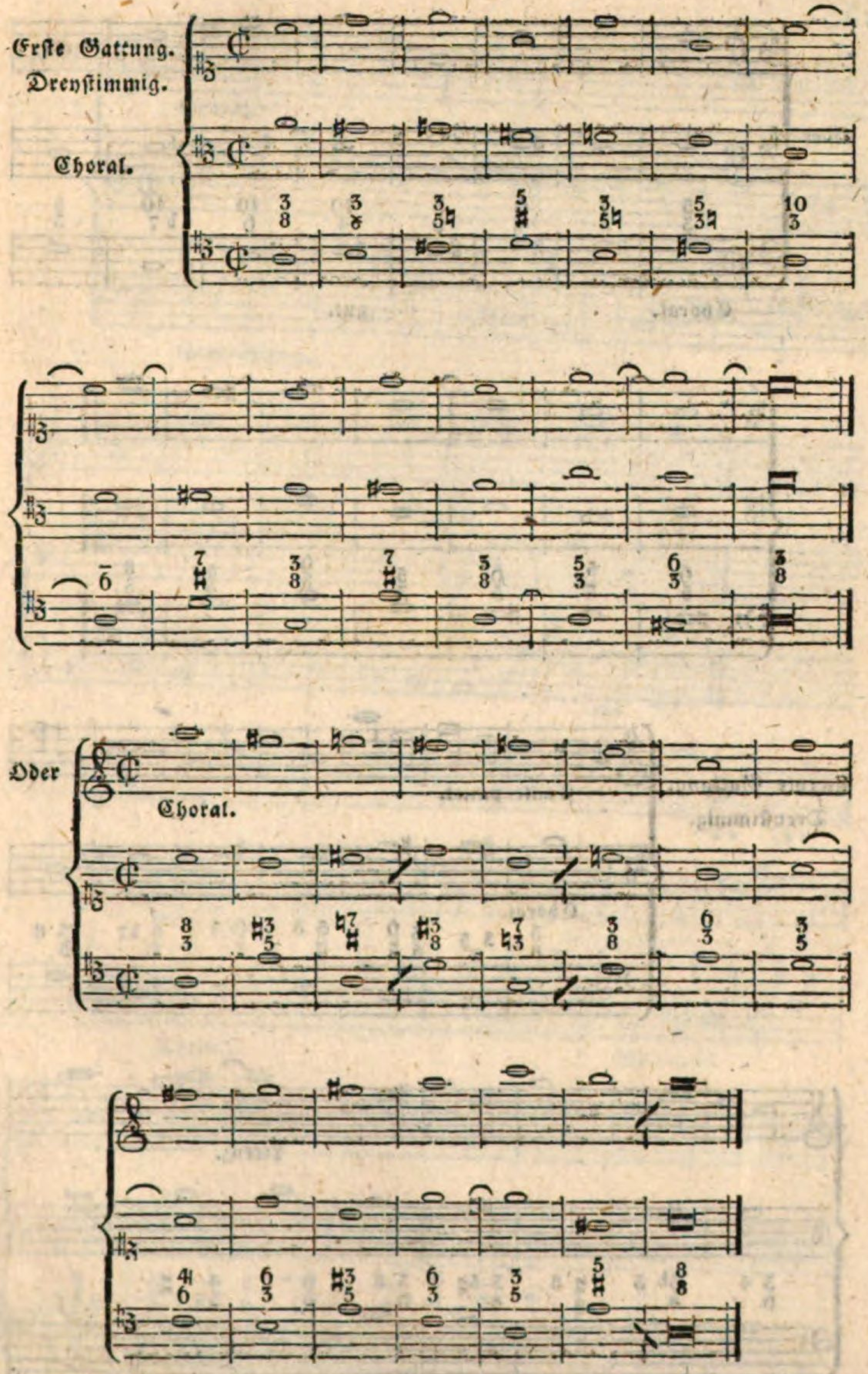


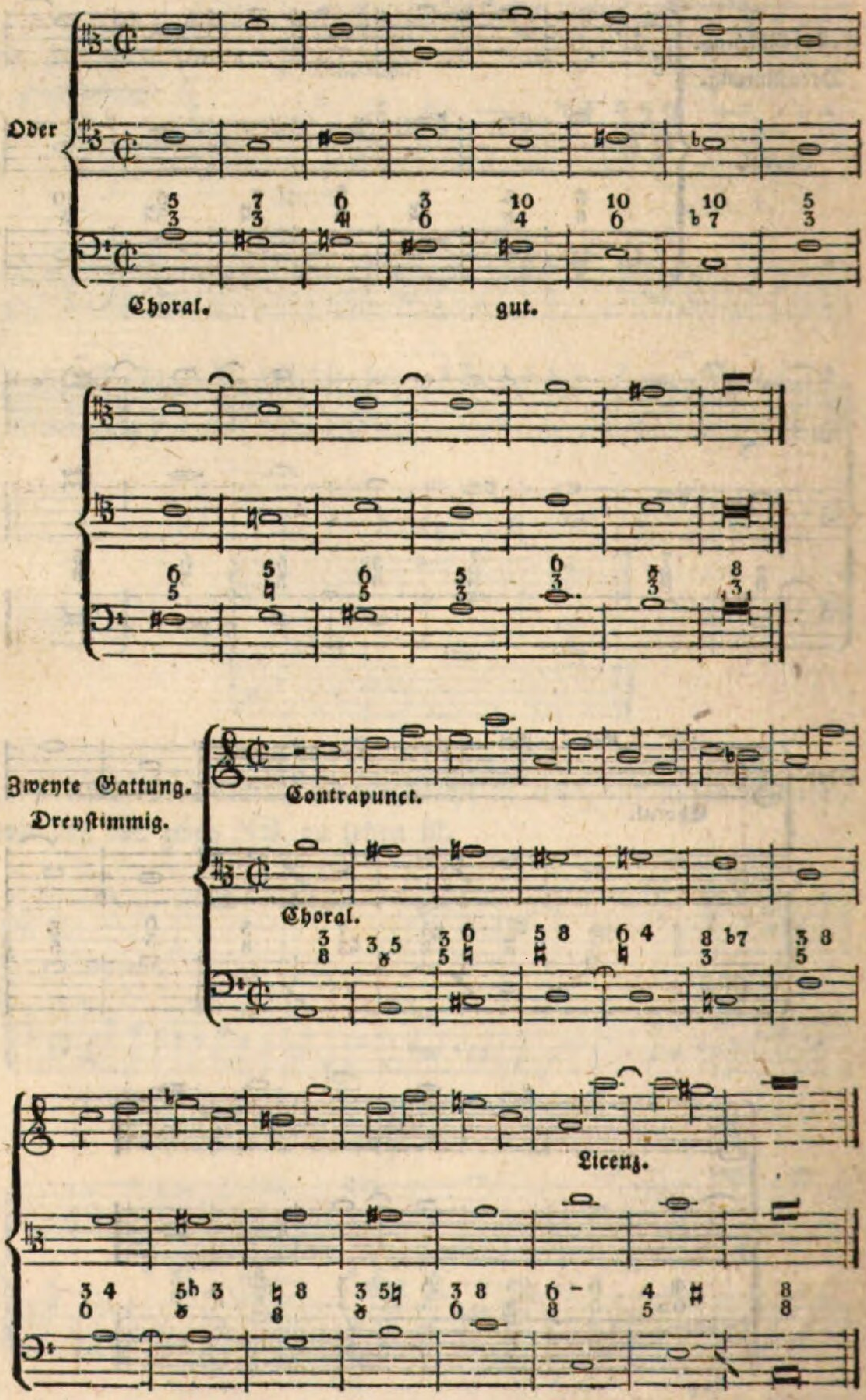


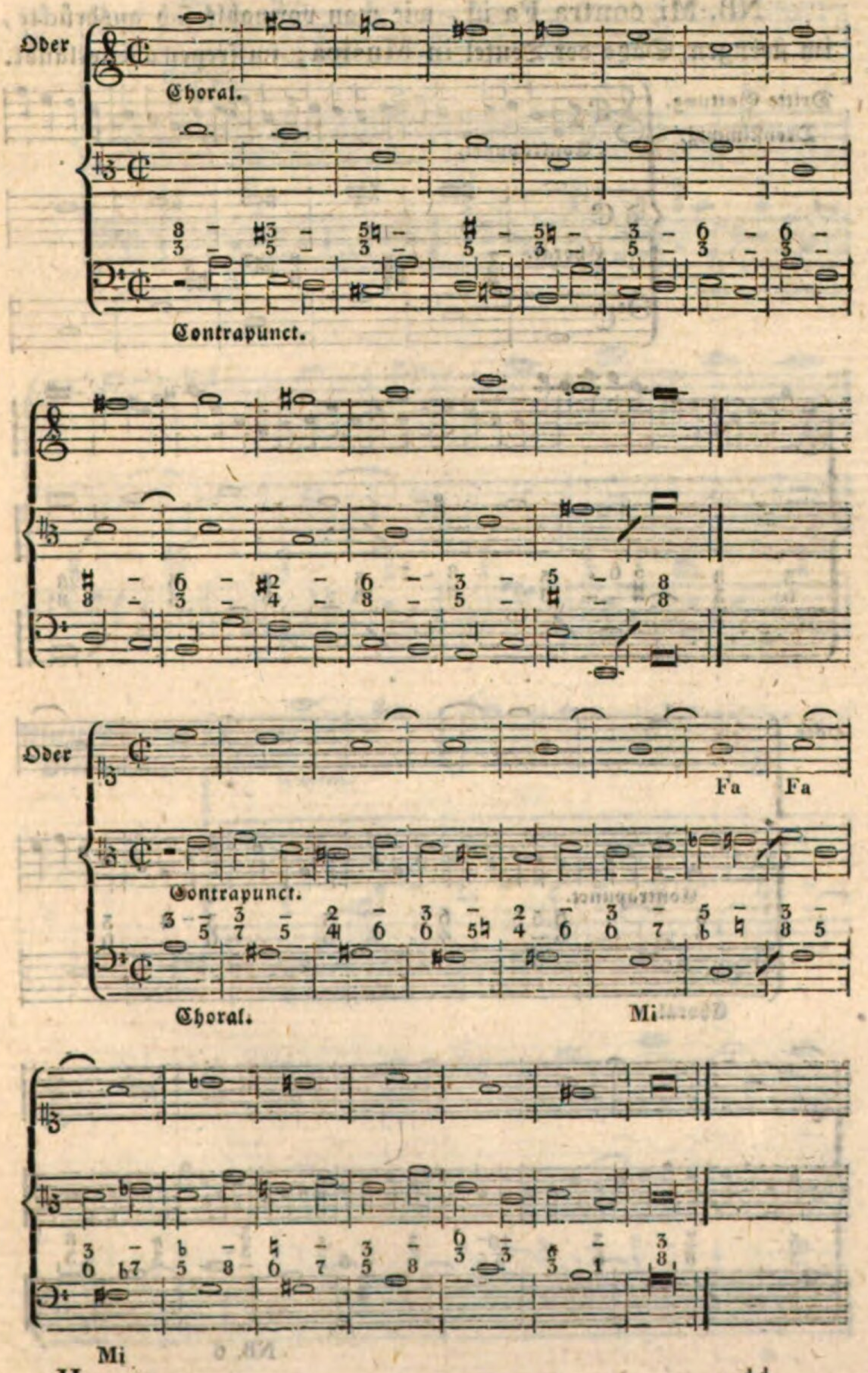
Auch das chromatische Geschlecht ist oben und unten erlaubt, wie bey den zwey NB. zu sehen ist.





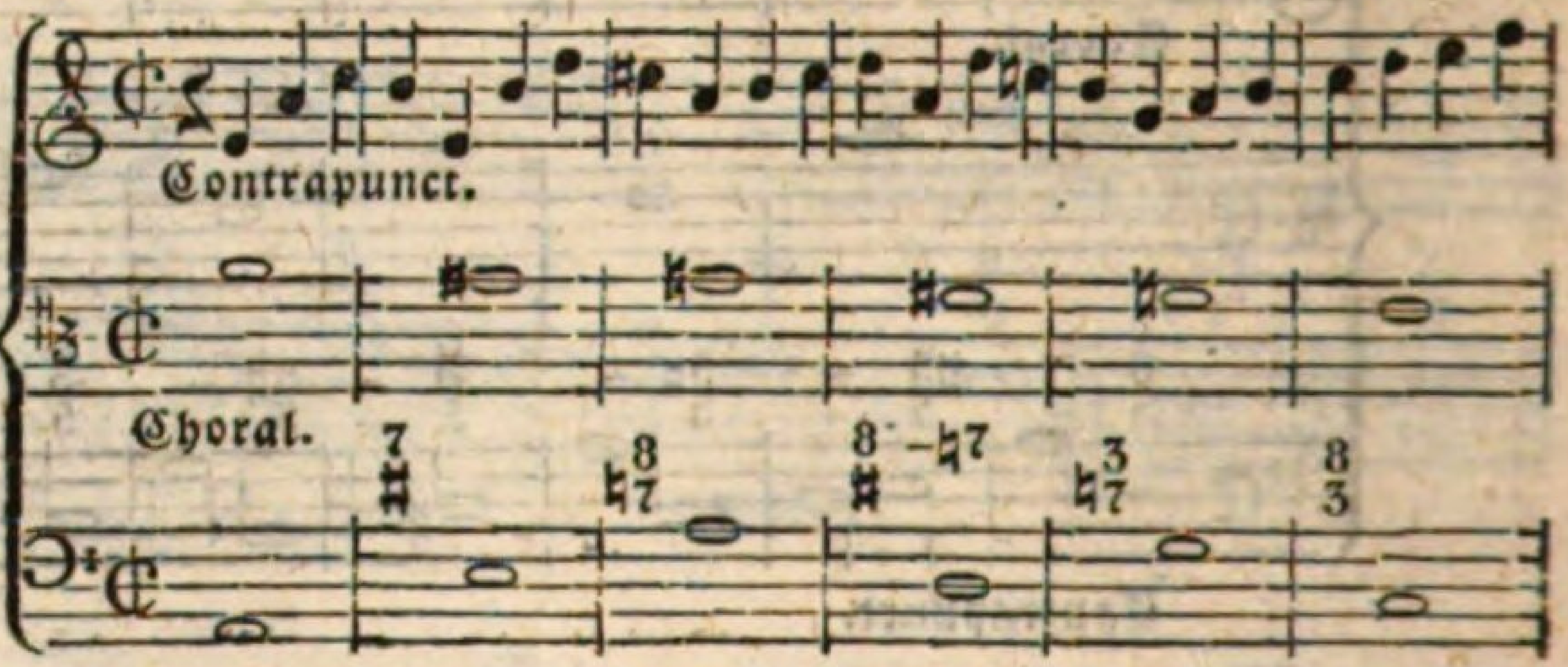

Erste Gattung.
Dreystimmig.
Choral.
Oder
Choral.

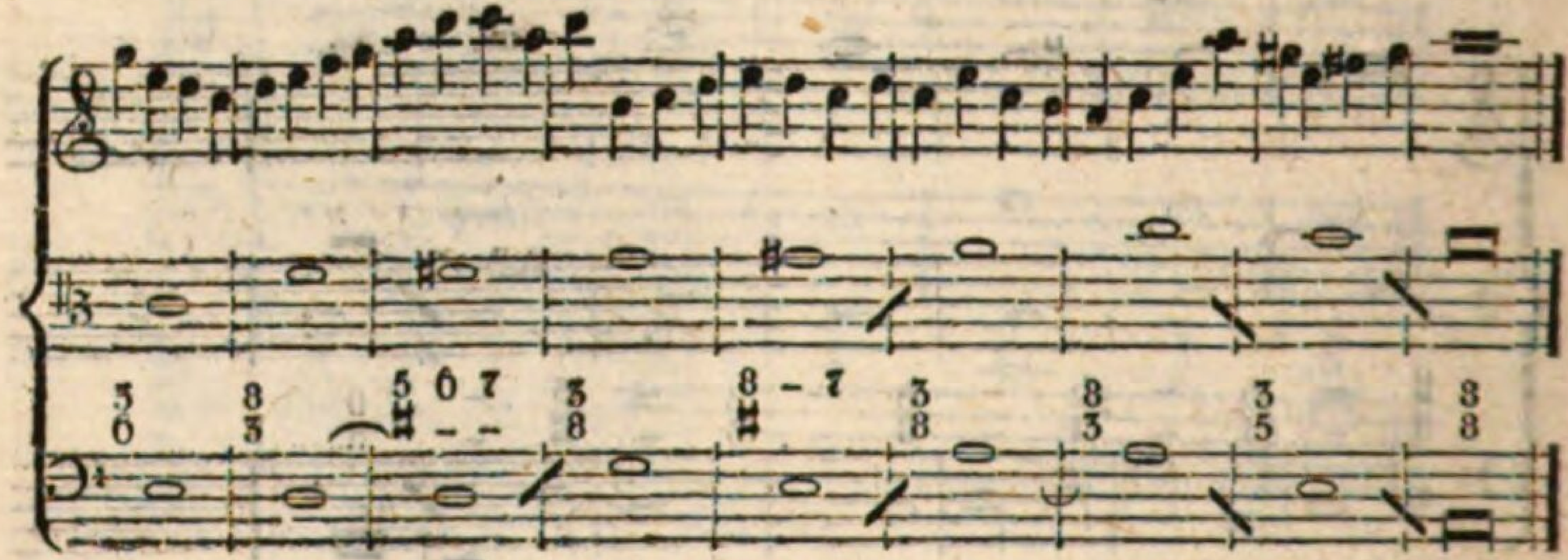

Oder
Choral.
gut.
Zweyte Gattung.
Dreystimmig.
Contrapunct.
Choral.
Licenz.


Oder
Choral.
Contrapunct.
Oder
Fa
Fa
Contrapunct.
Choral.
Mi
Mi

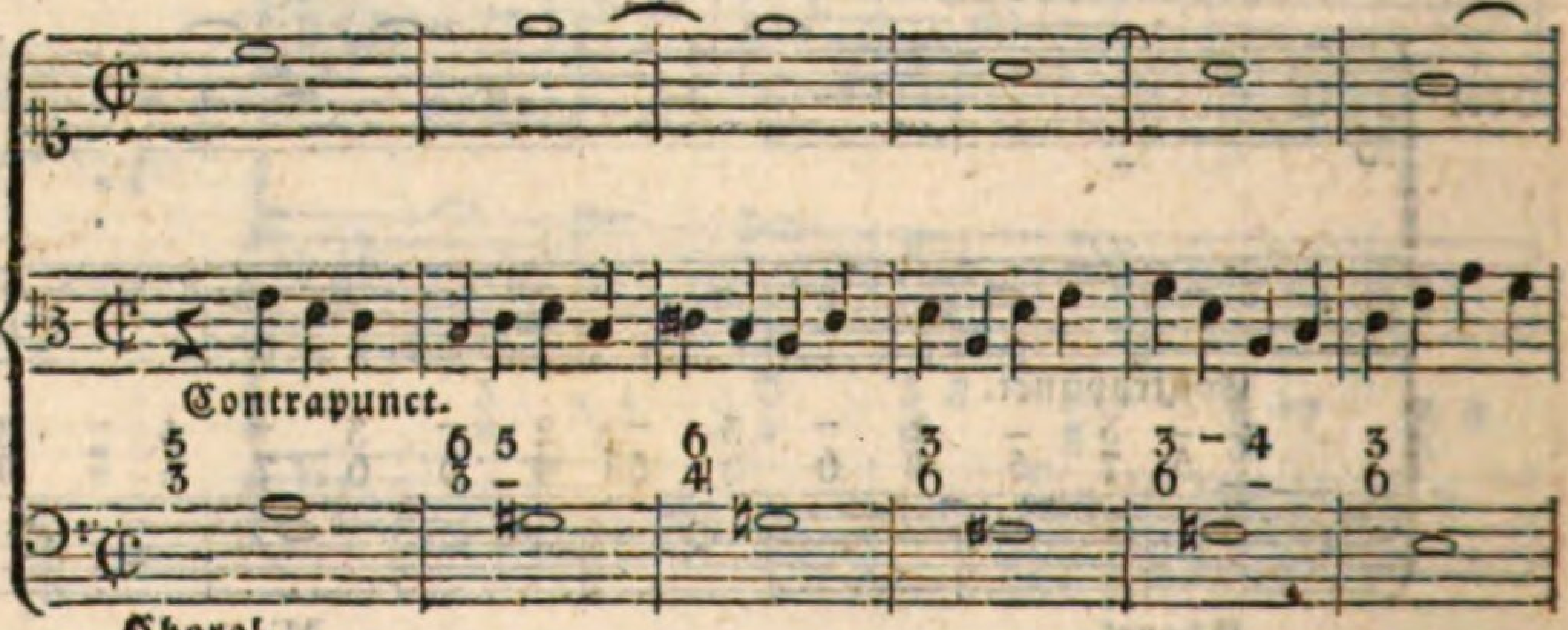
NB. Mi contra Fa ist, wie man vormahls sich ausdrückte, im strengen Satze der Teufel in Musica; im freyen aber erlaubt.

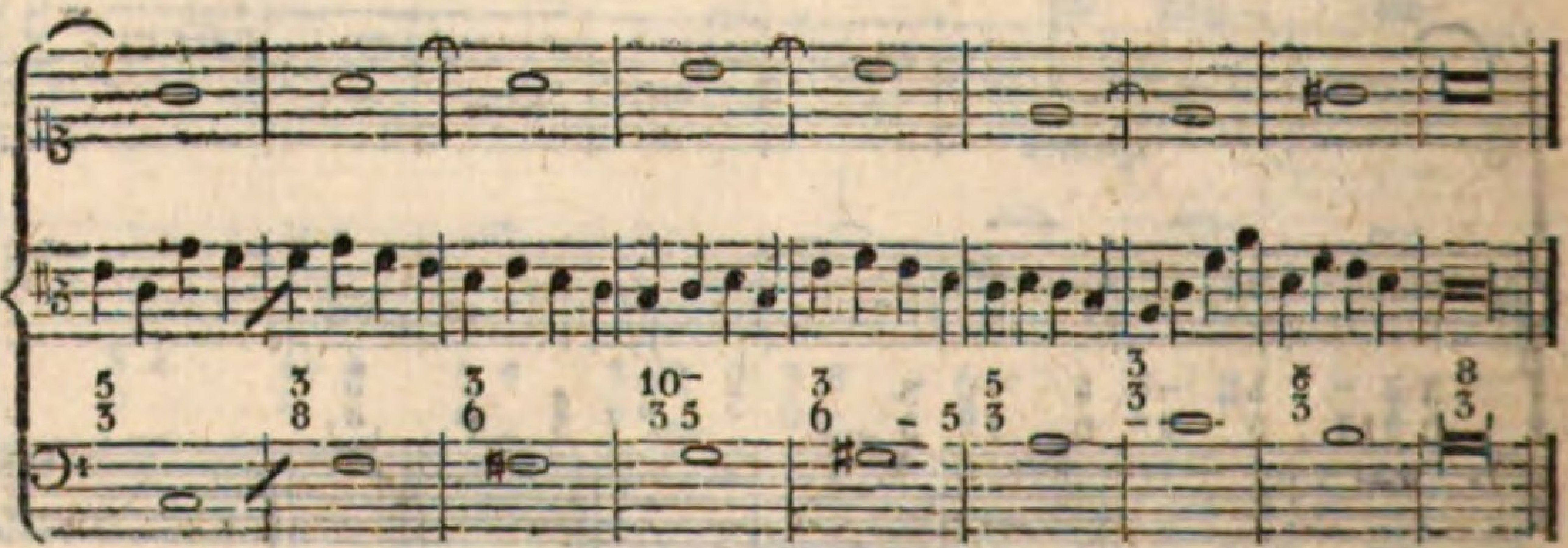
Dritte Gattung. Dreystimmig.



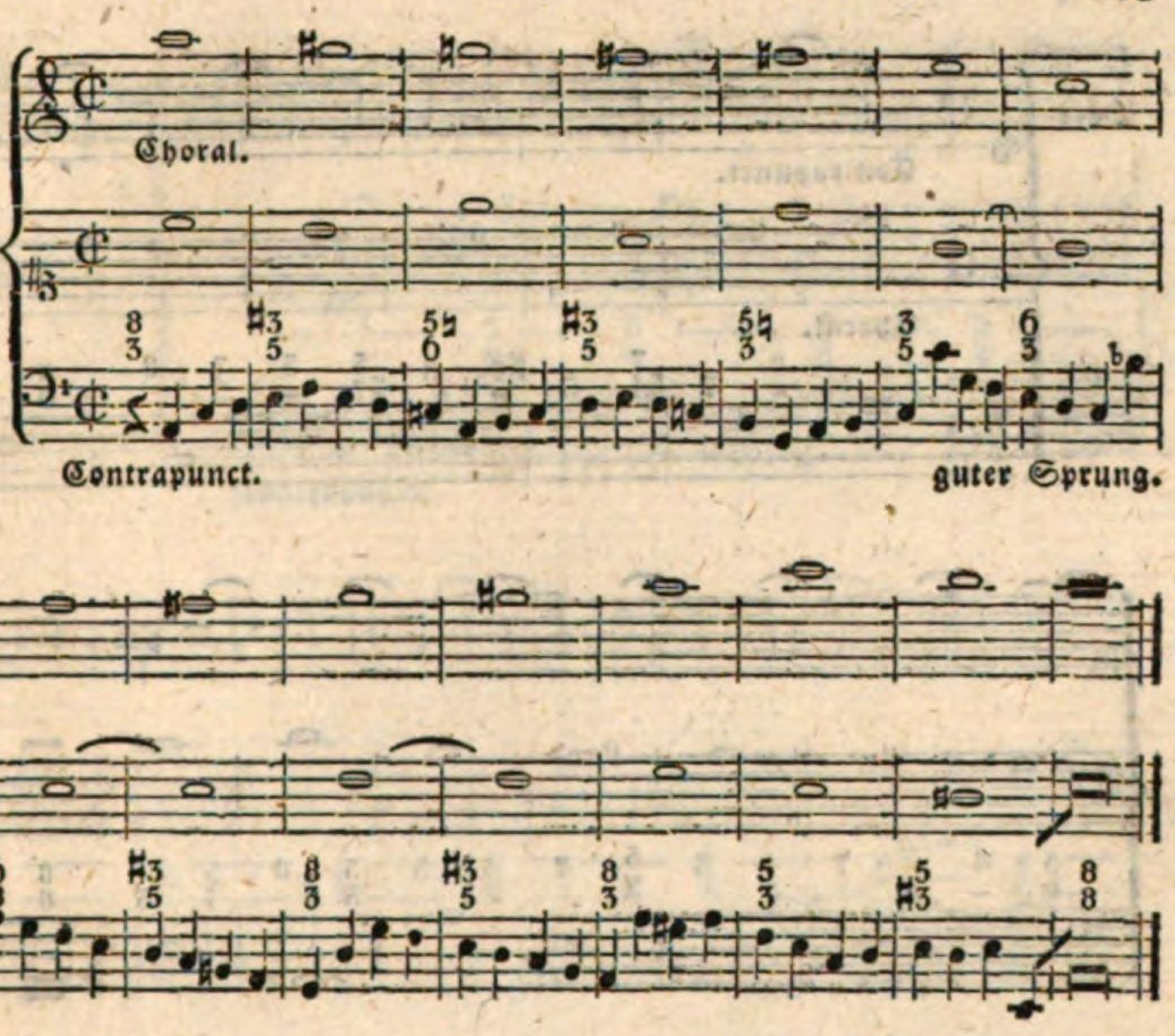


Oder

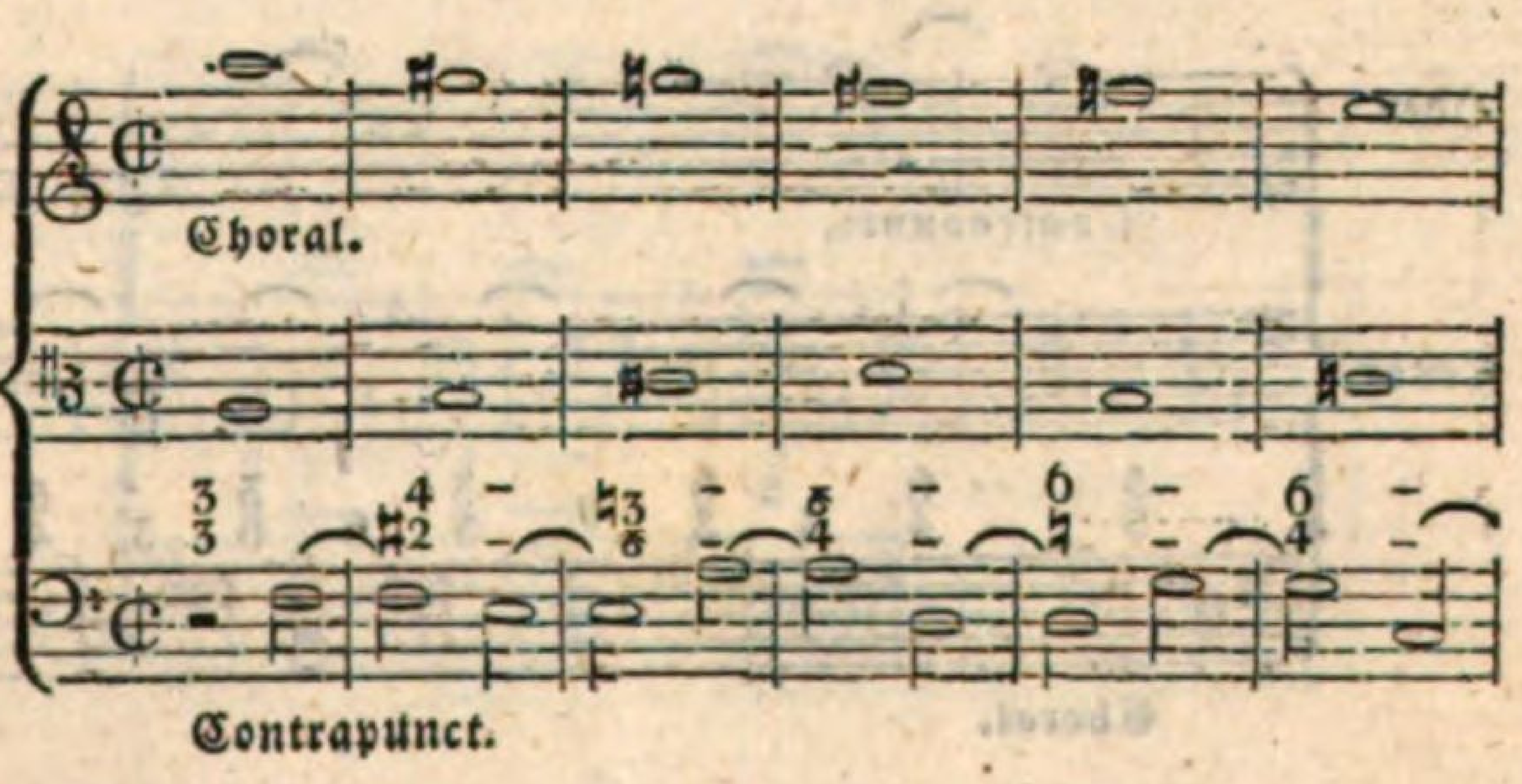


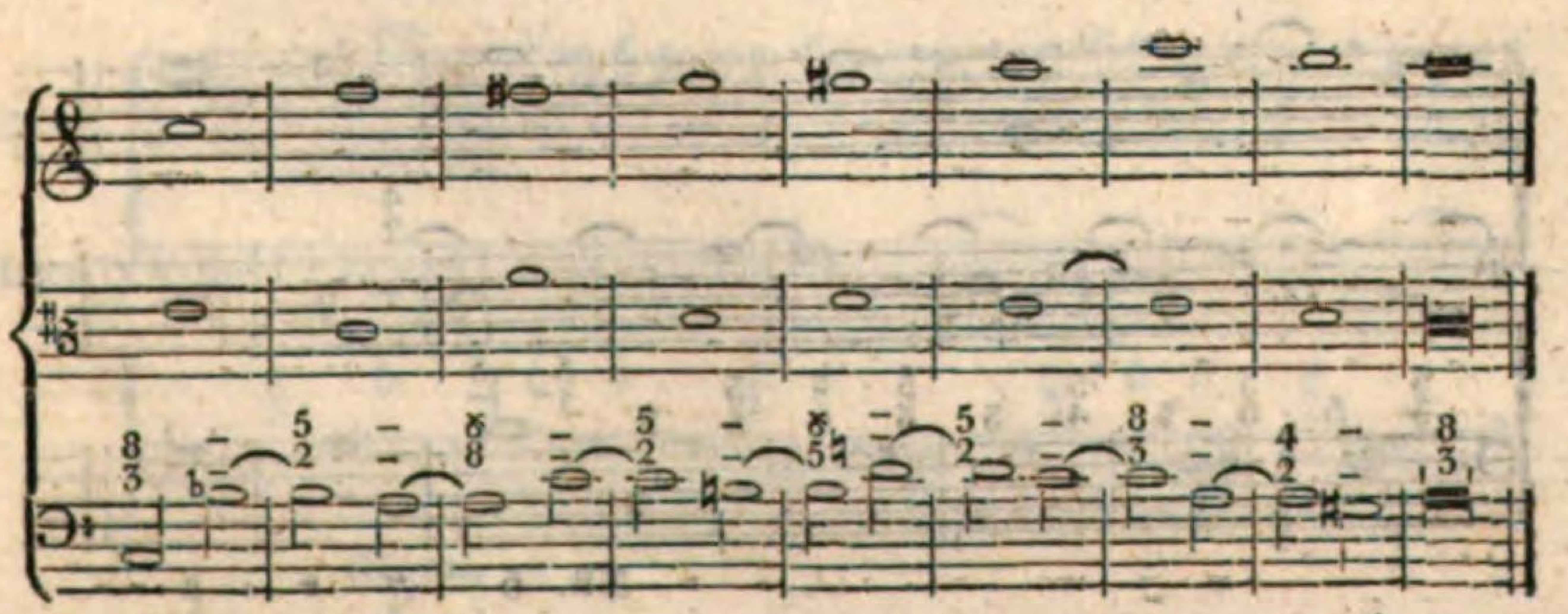


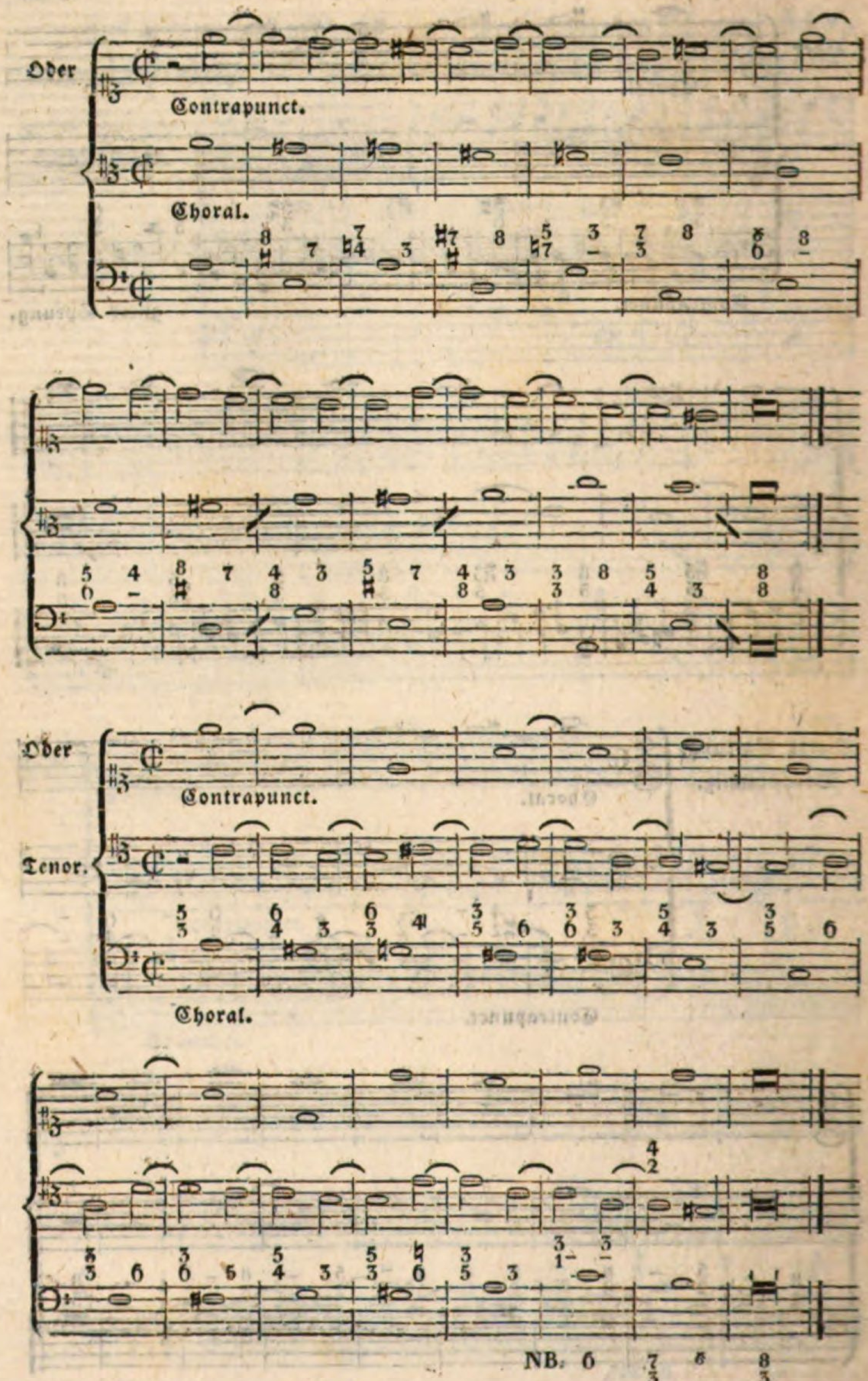
Oder



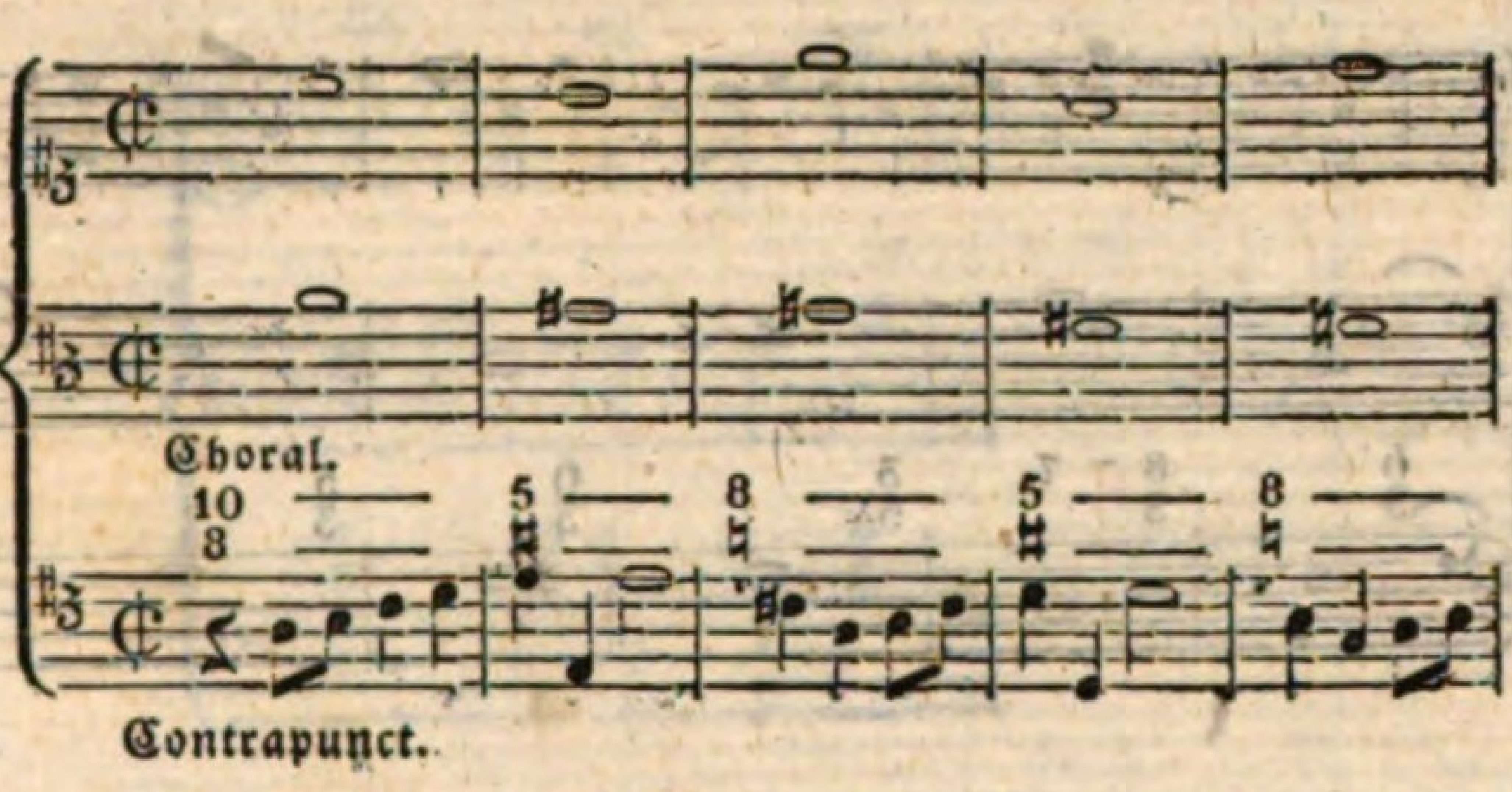
Vierte Gattung.
Dreystimmig.

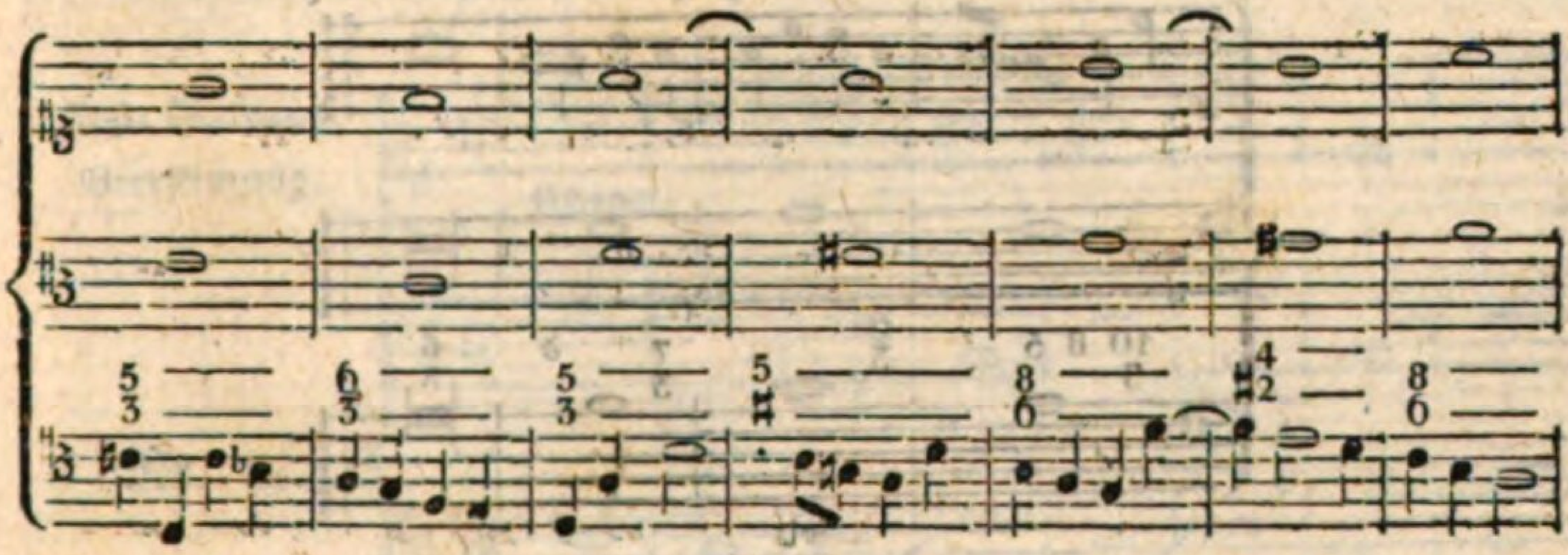


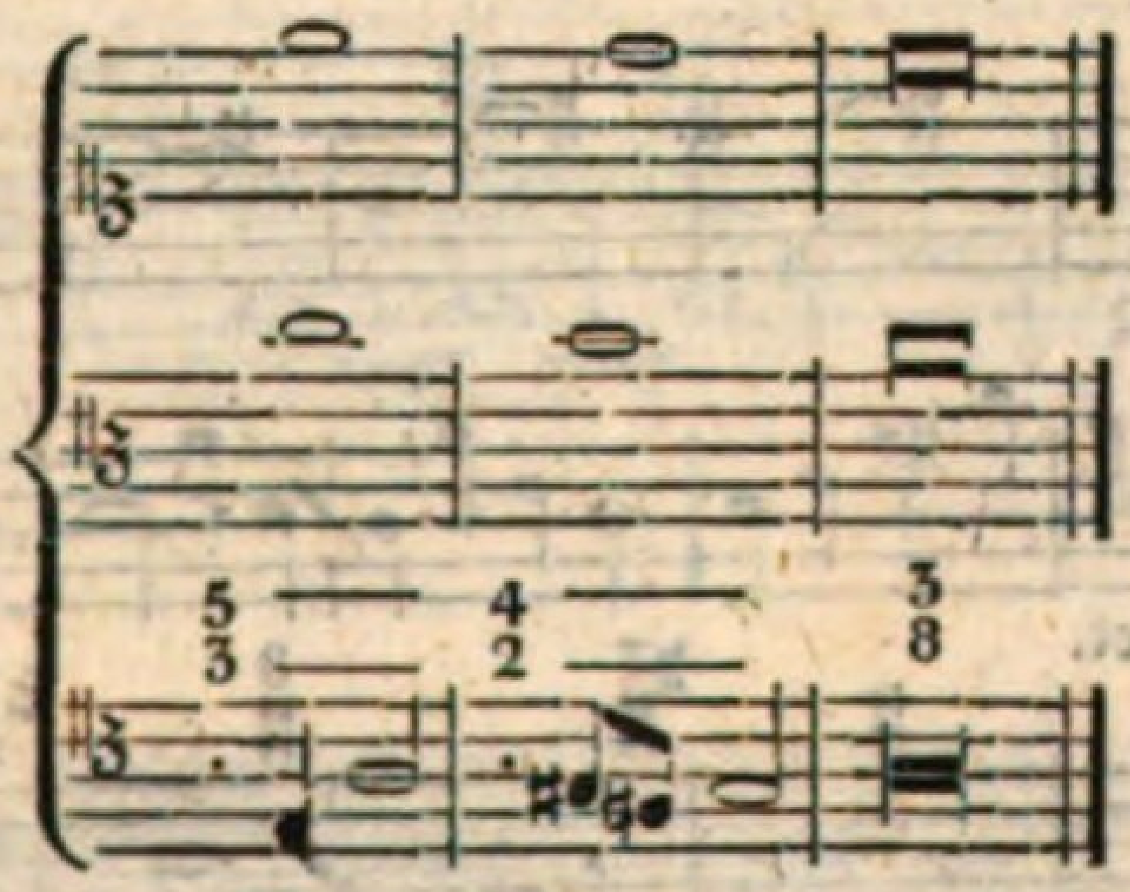



Oder
Contrapunct.
Choral.
Oder
Contrapunct.
Tenor.
Choral.
NB.

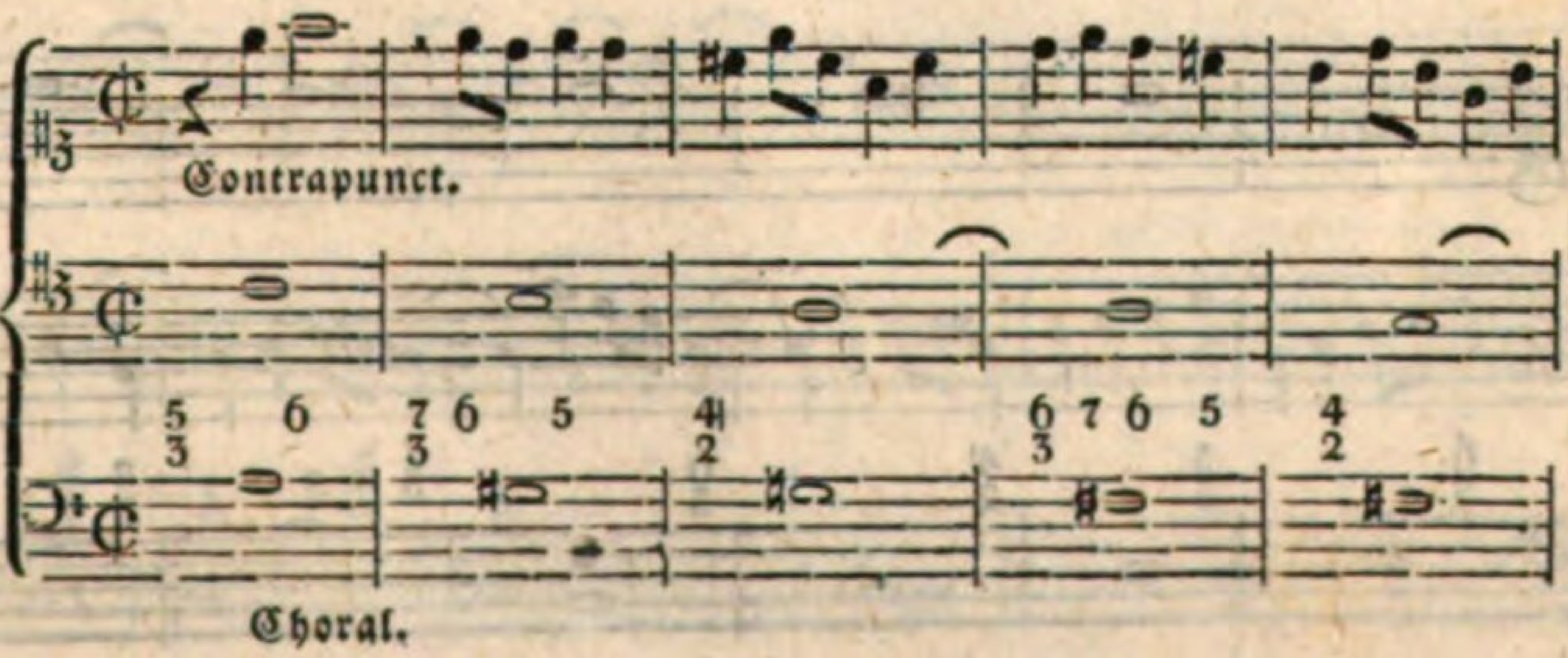
Fünfte Gattung.
Dreystimmig.

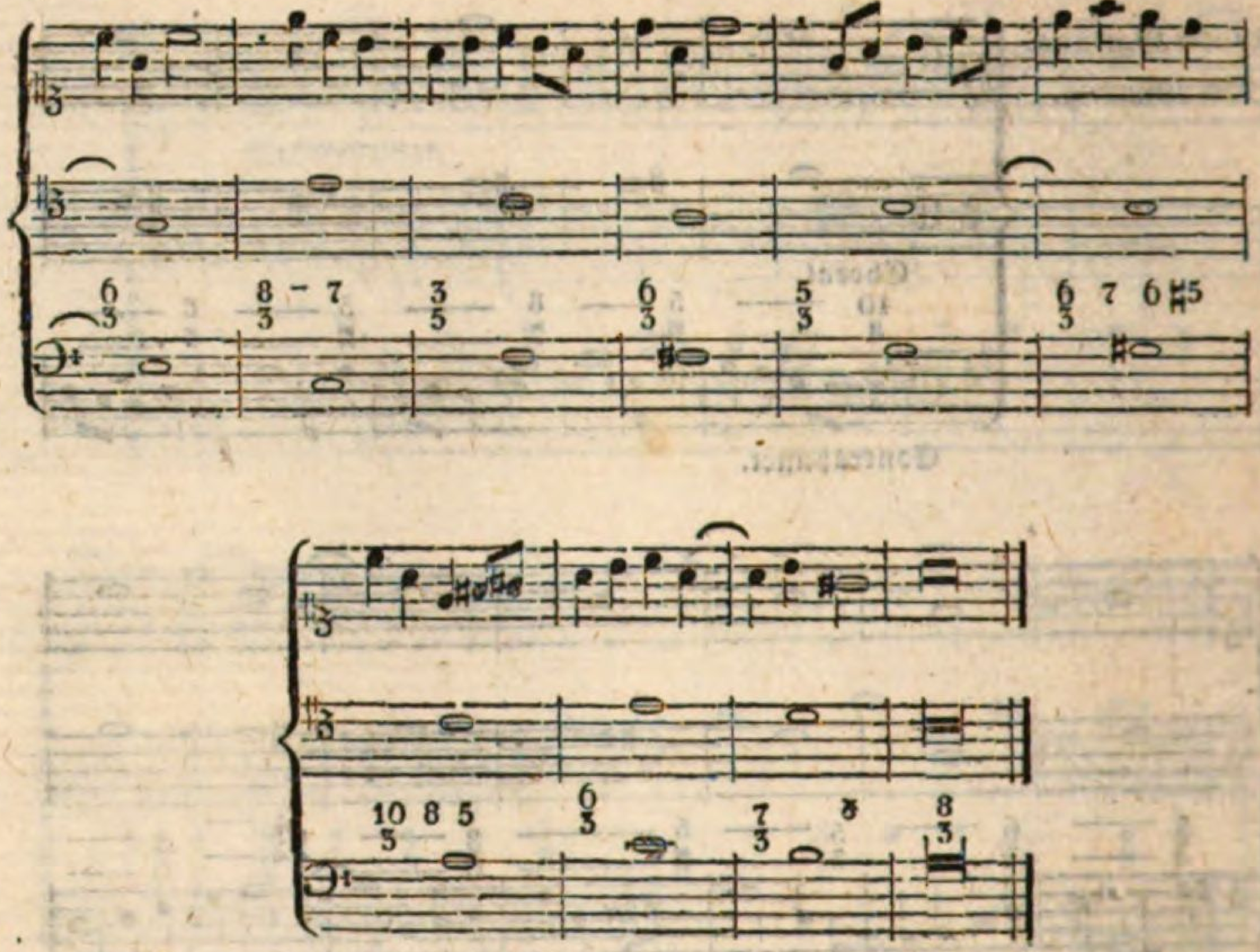


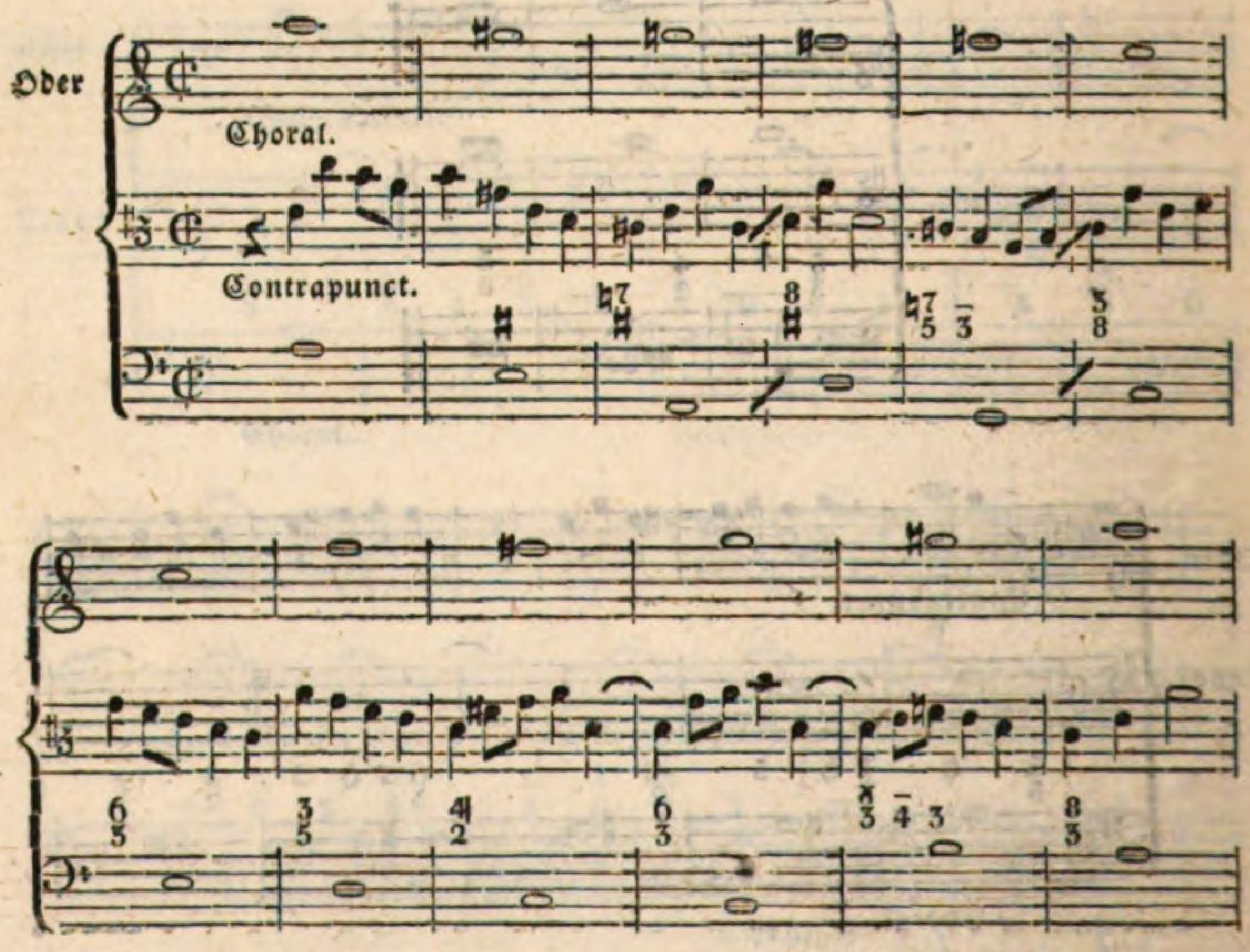


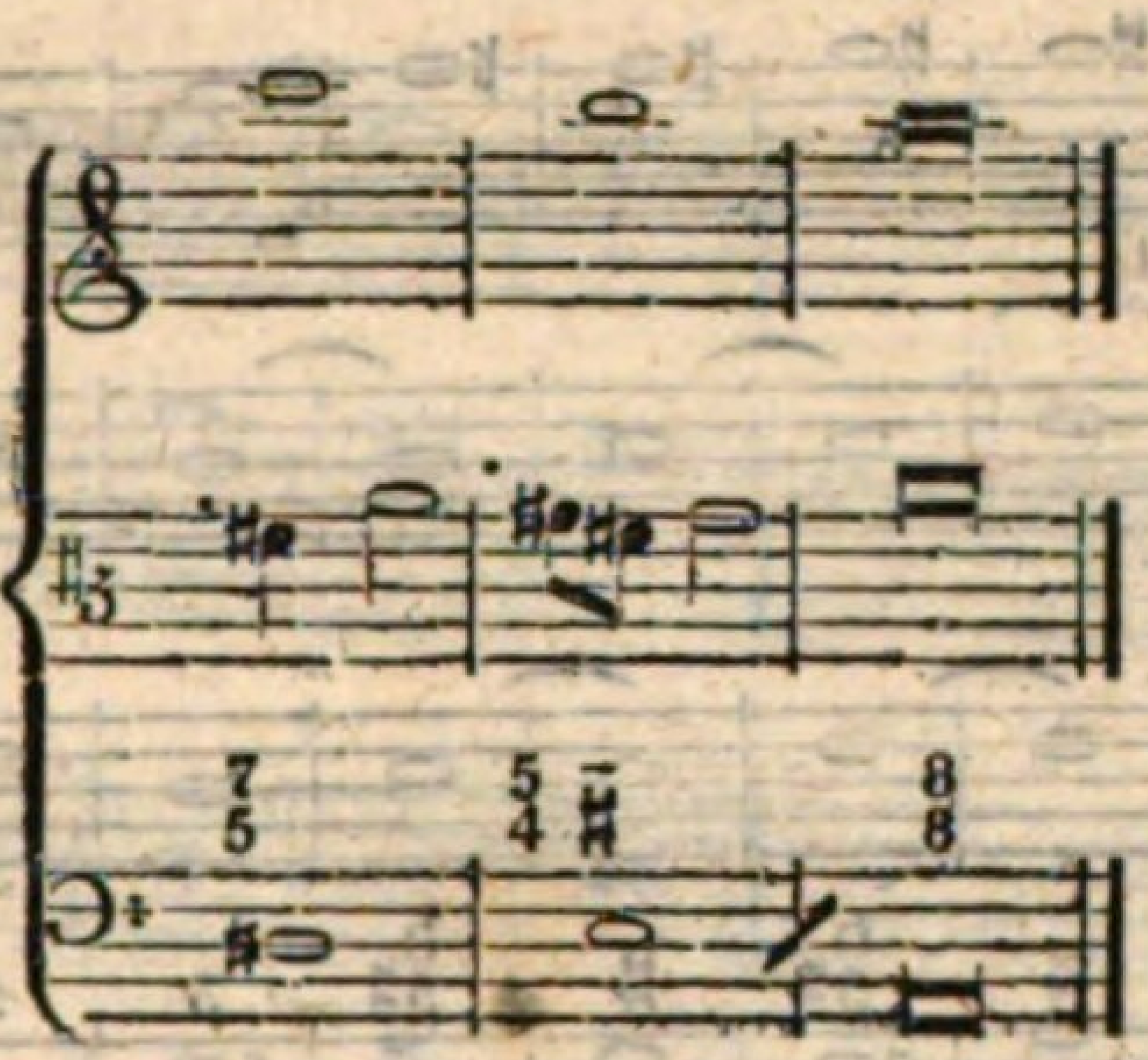


Oder
Tenor.



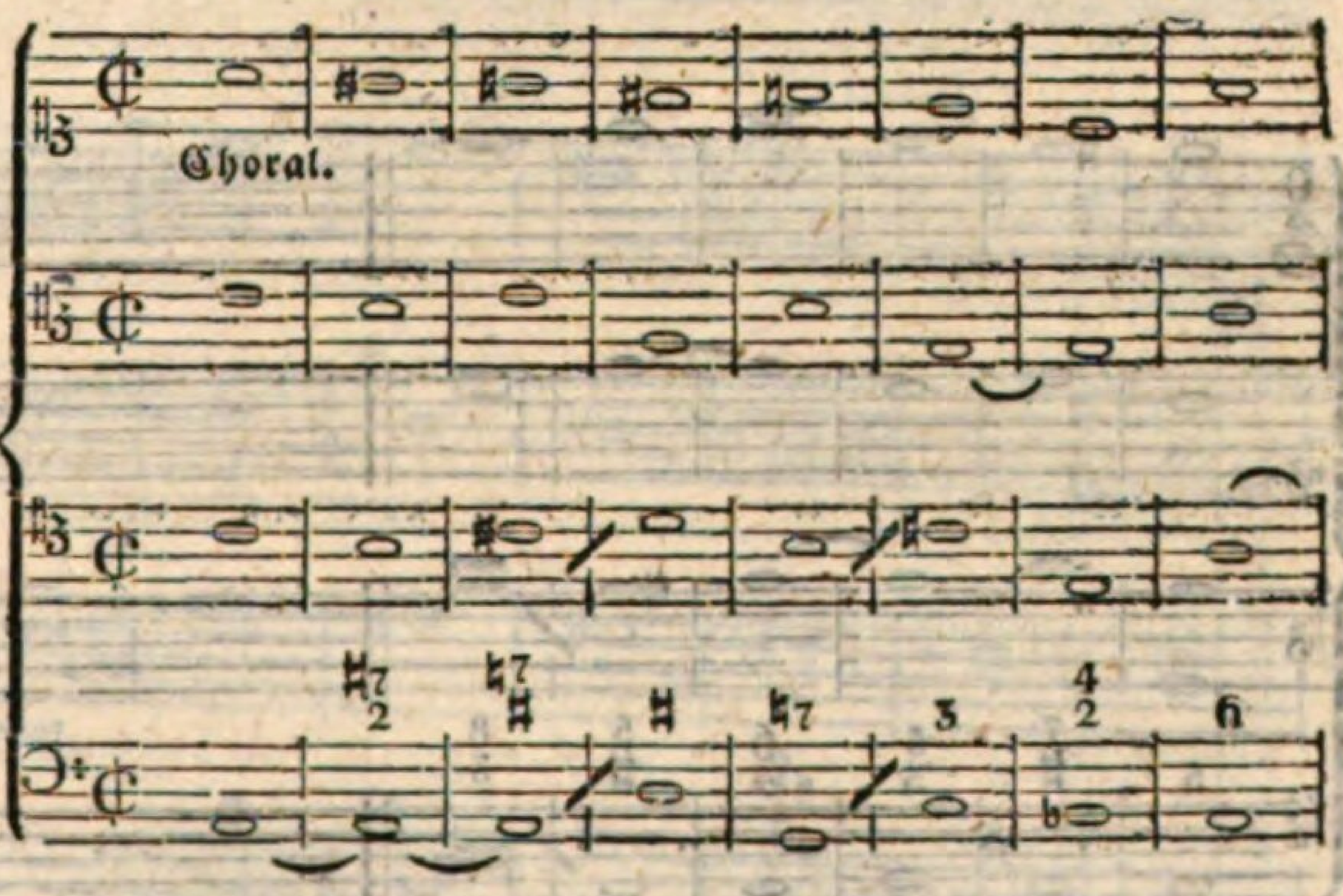


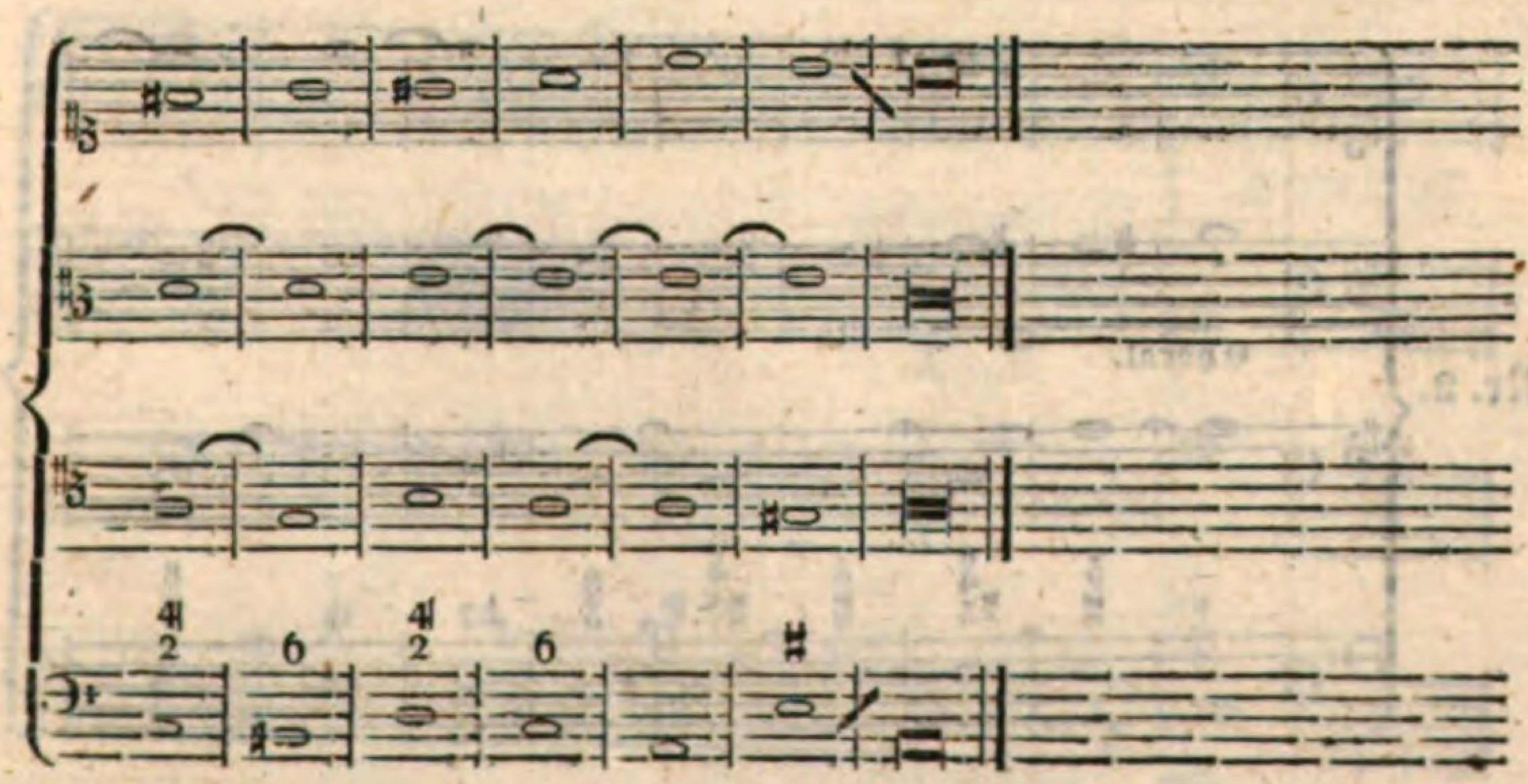

Oder
Choral.
Contrapunct.



Erste Gattung.
Vierstimmig.

Nr. 1.

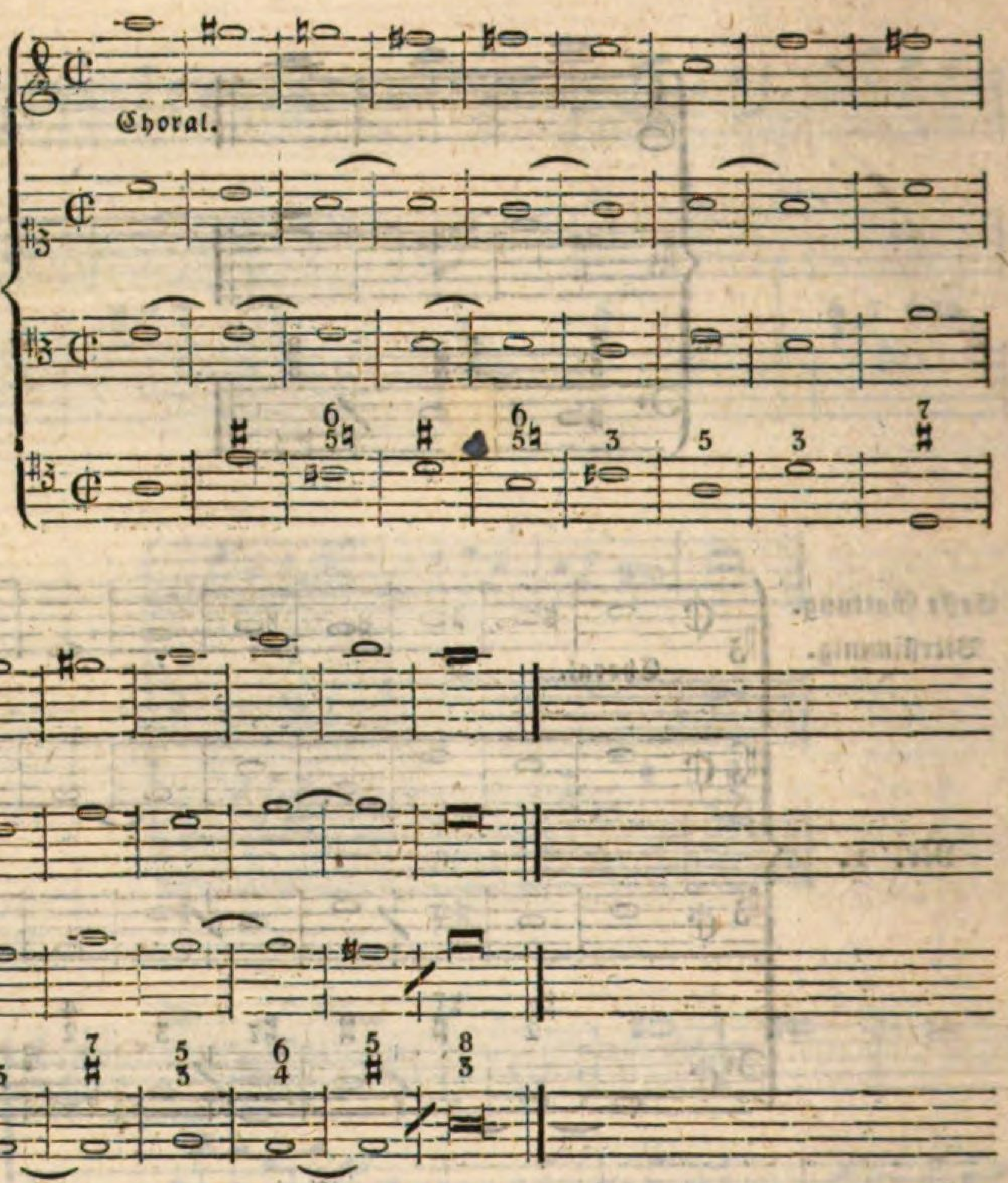




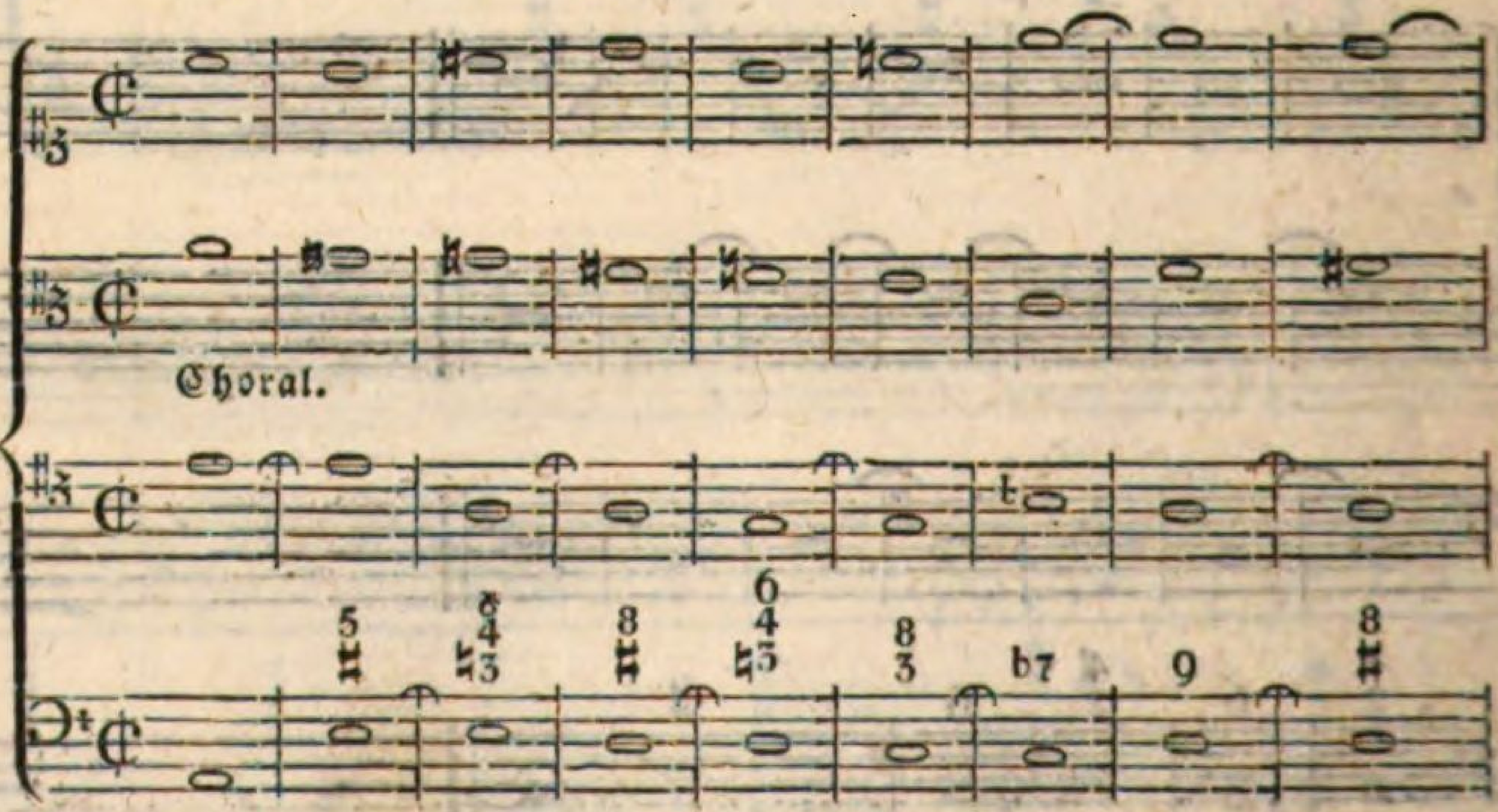
Oder so:

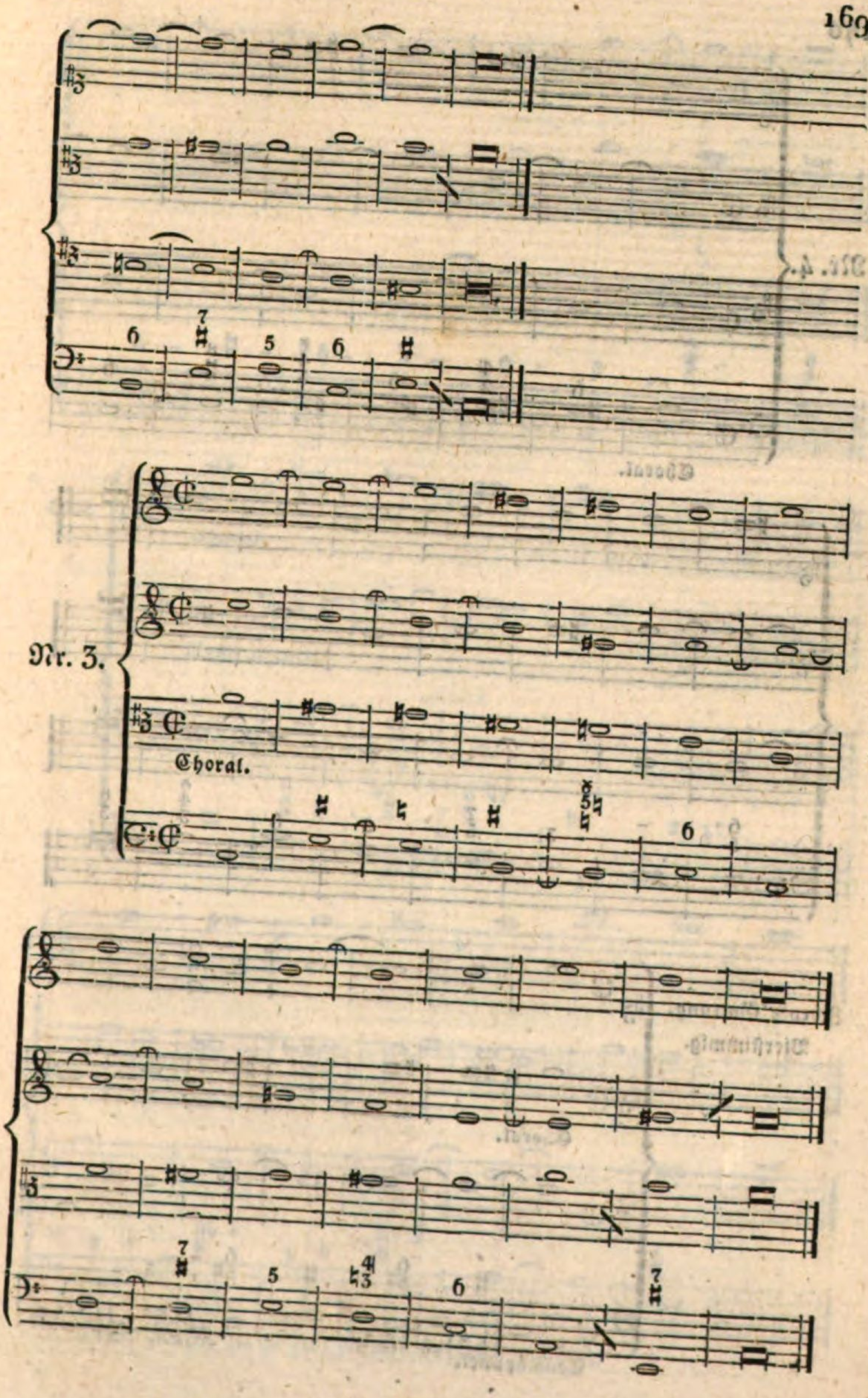
Nr. 1.

Tenor.

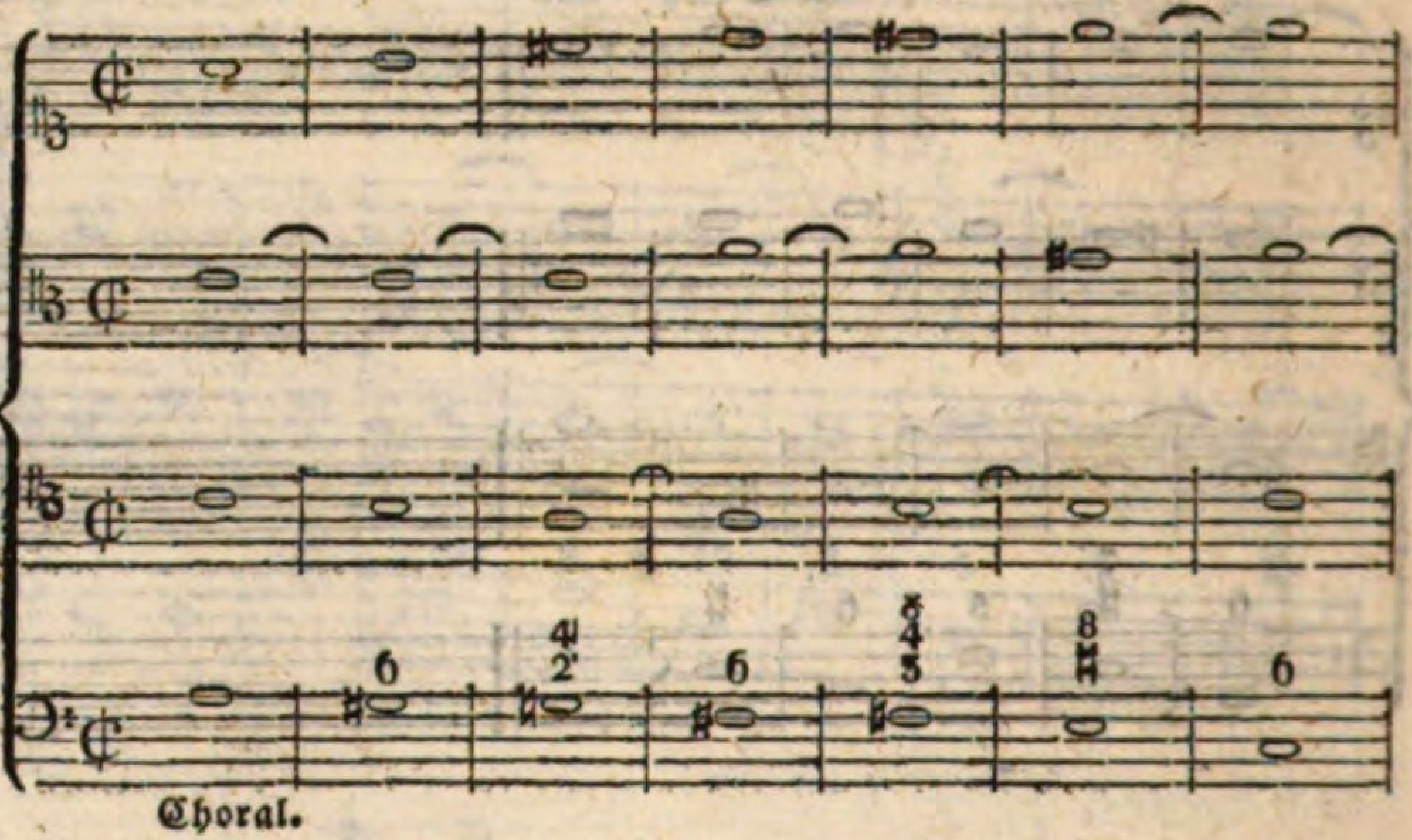


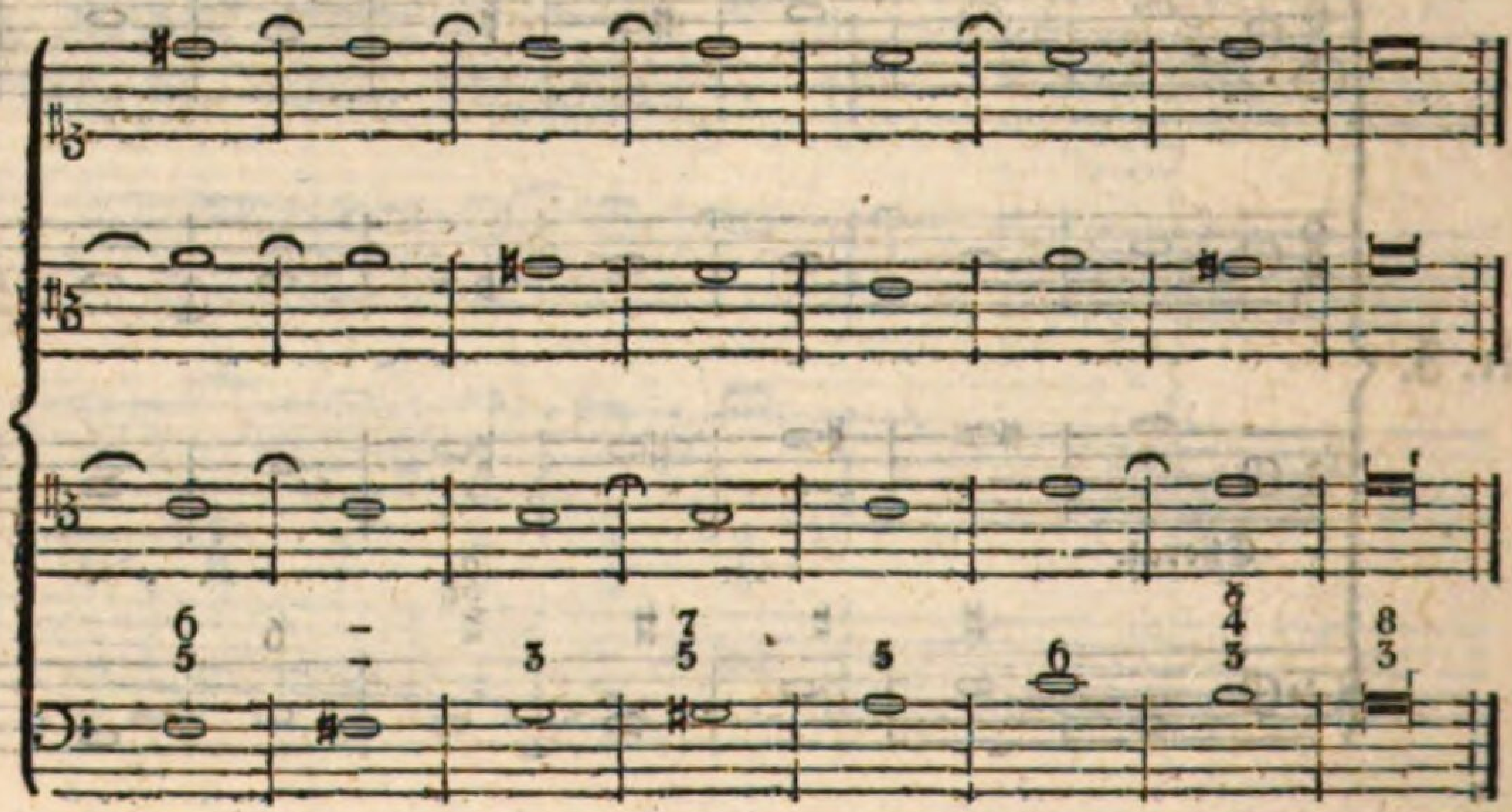
Nr. 2.



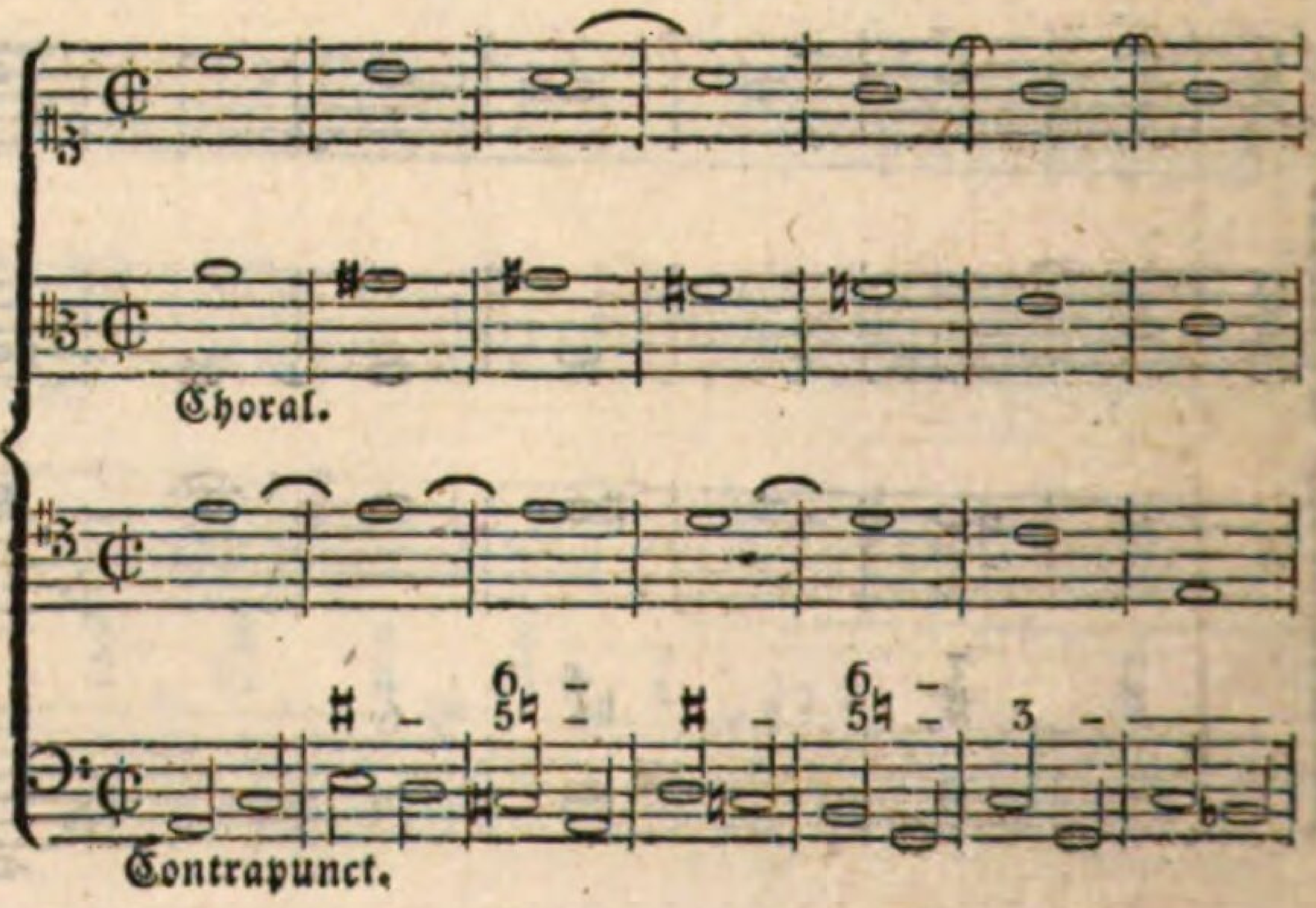

Nr. 3.
Choral.

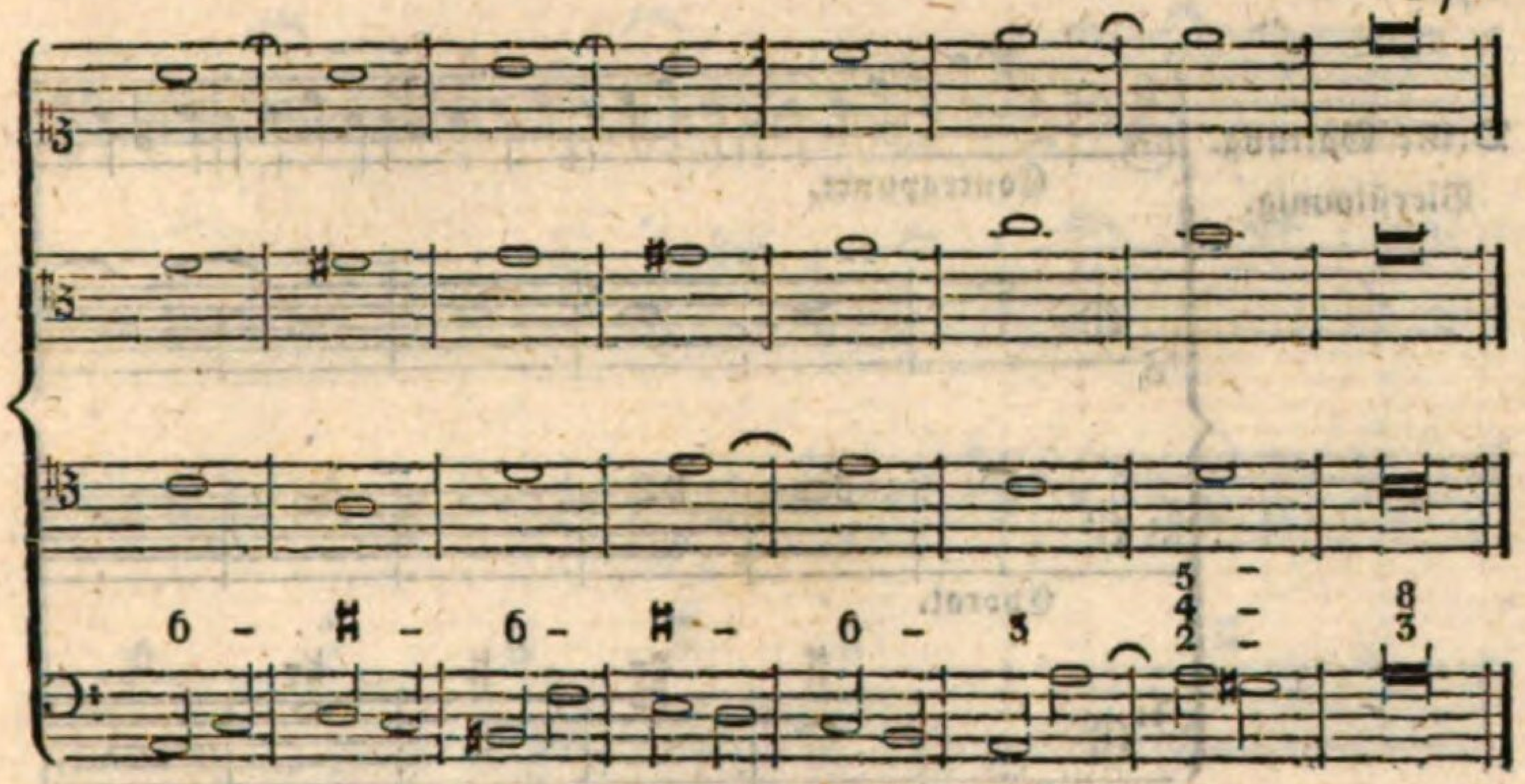
Nr. 4.



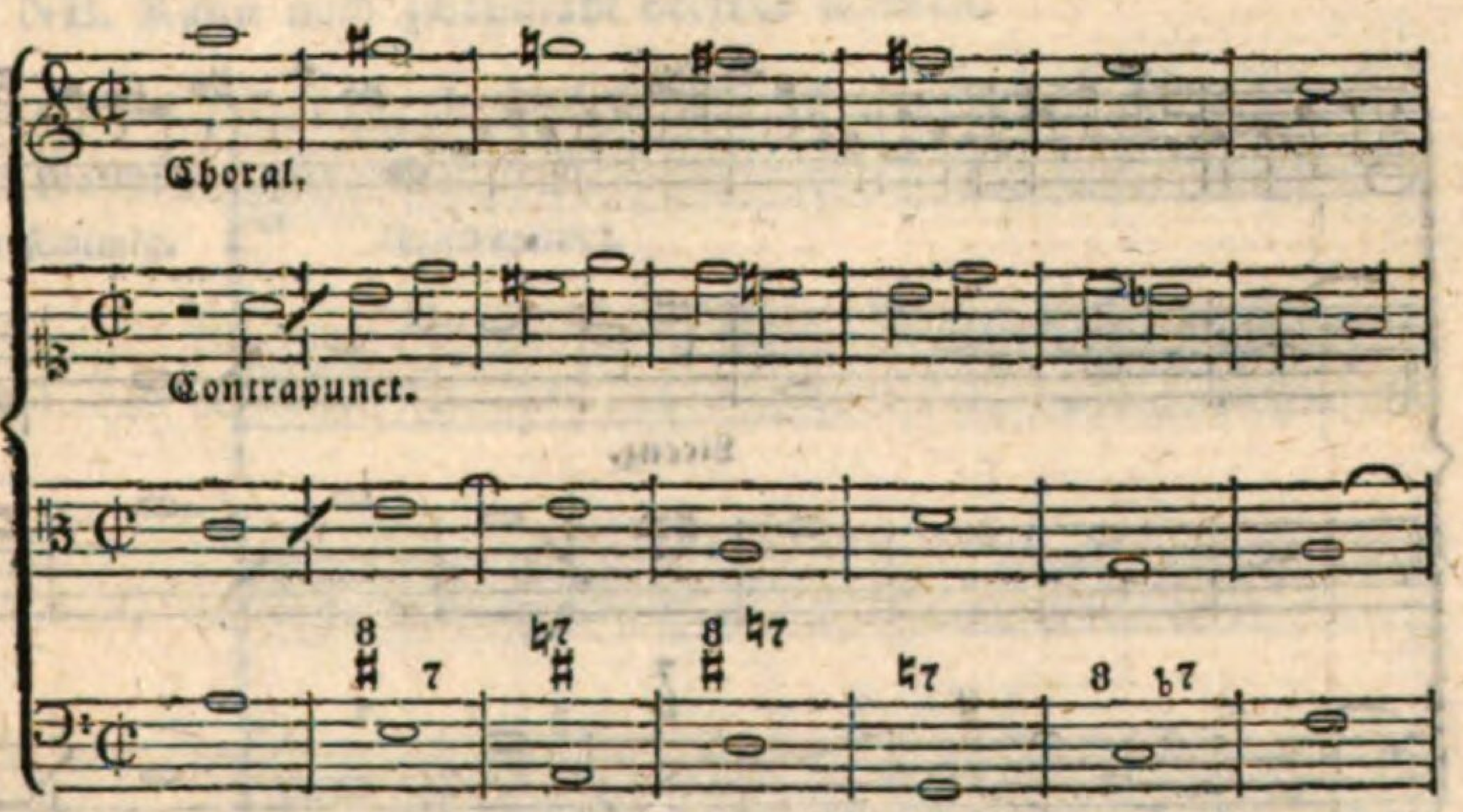


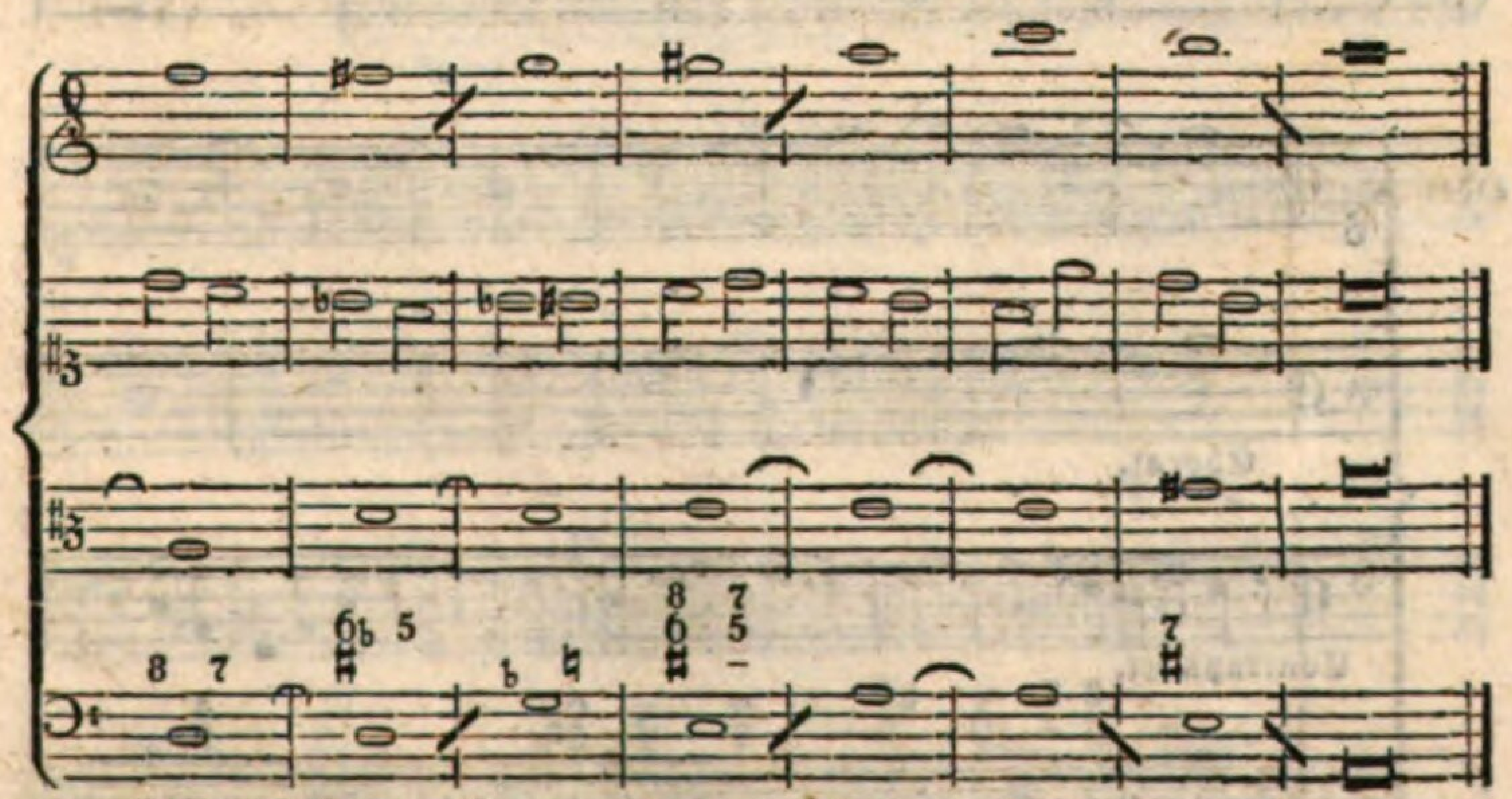
Zweyte Gattung.
Vierstimmig.





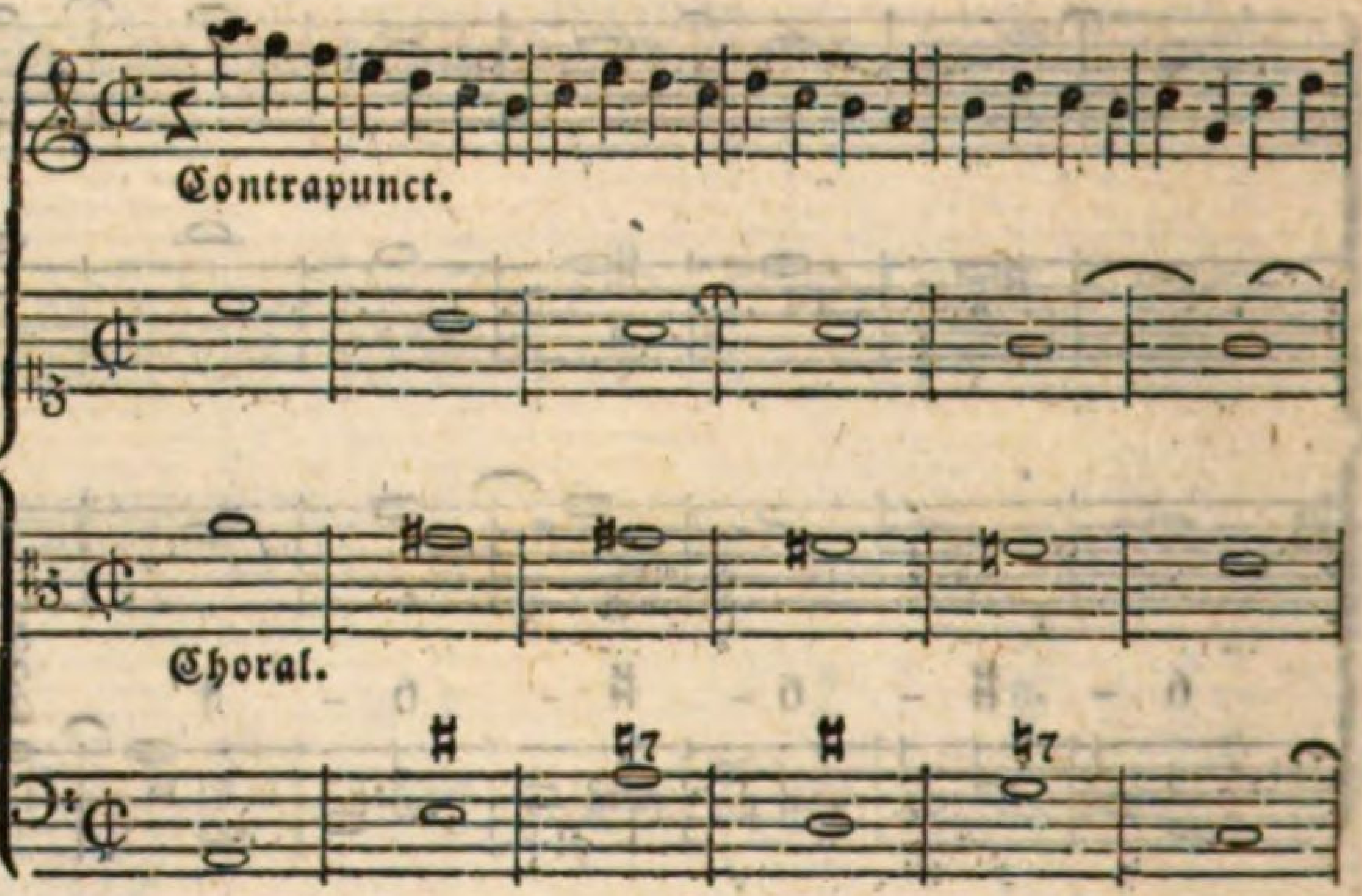
Oder

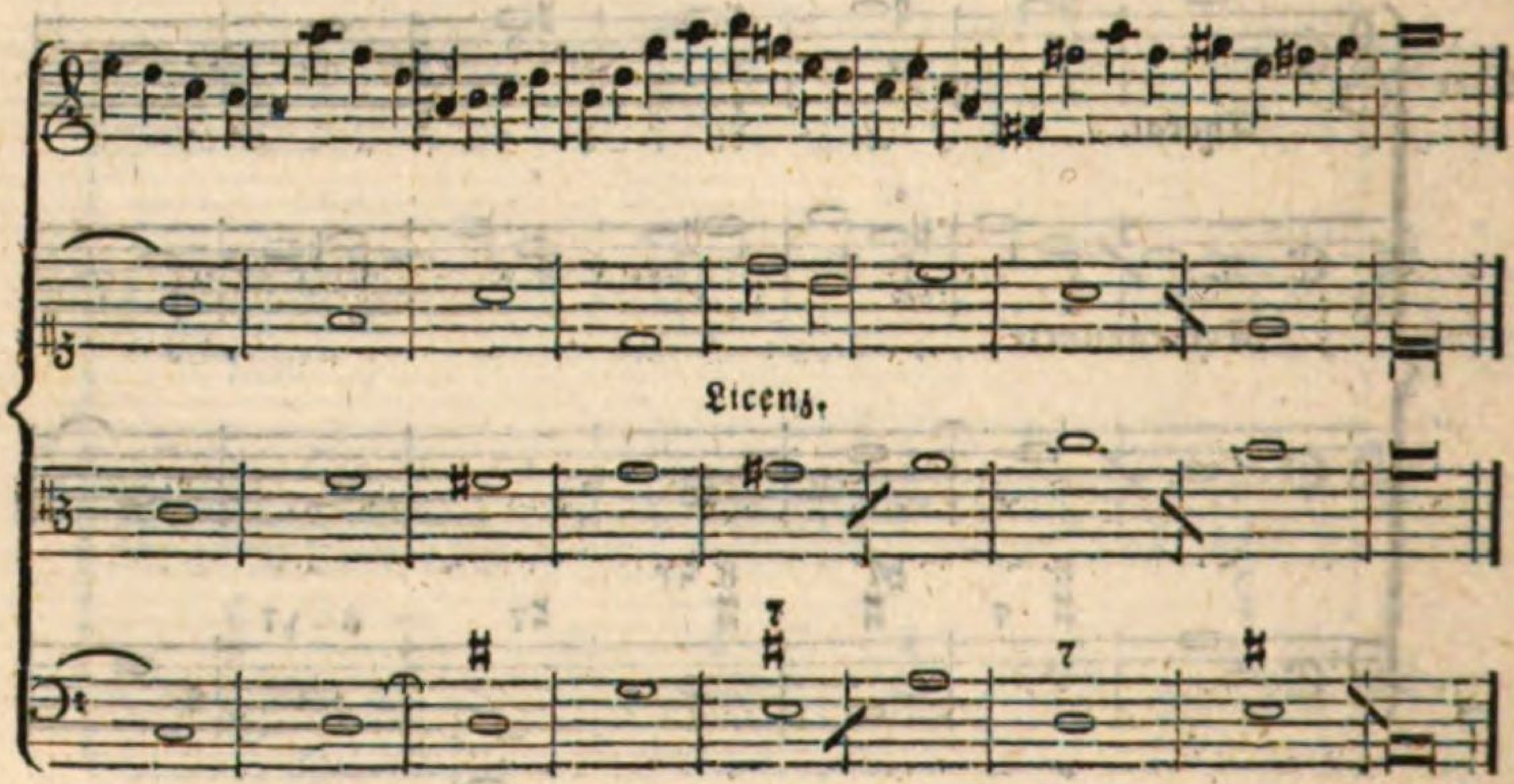




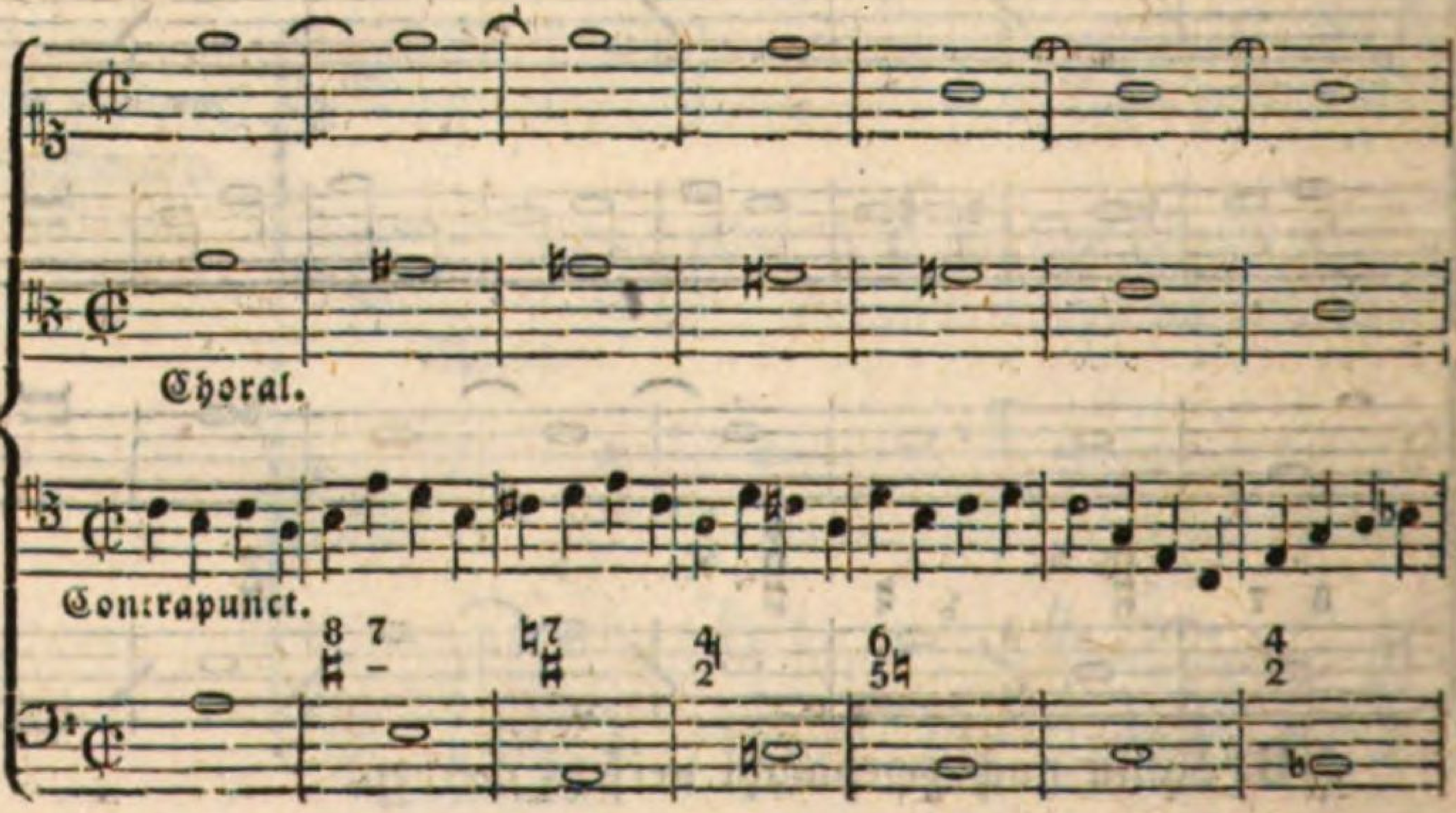
NB. Kann noch zweymahl versetzt werden.

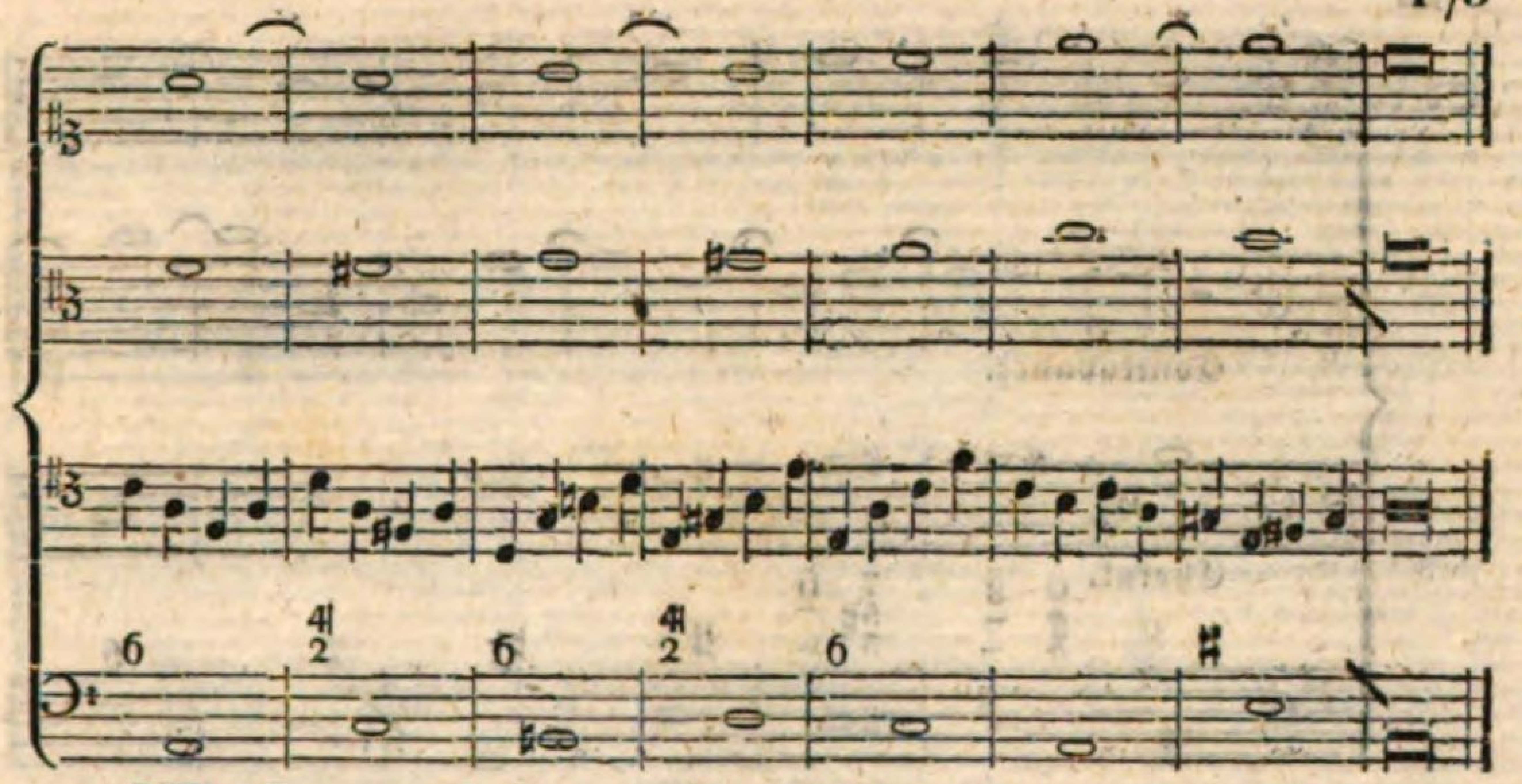
Dritte Gattung.
Vierstimmig.





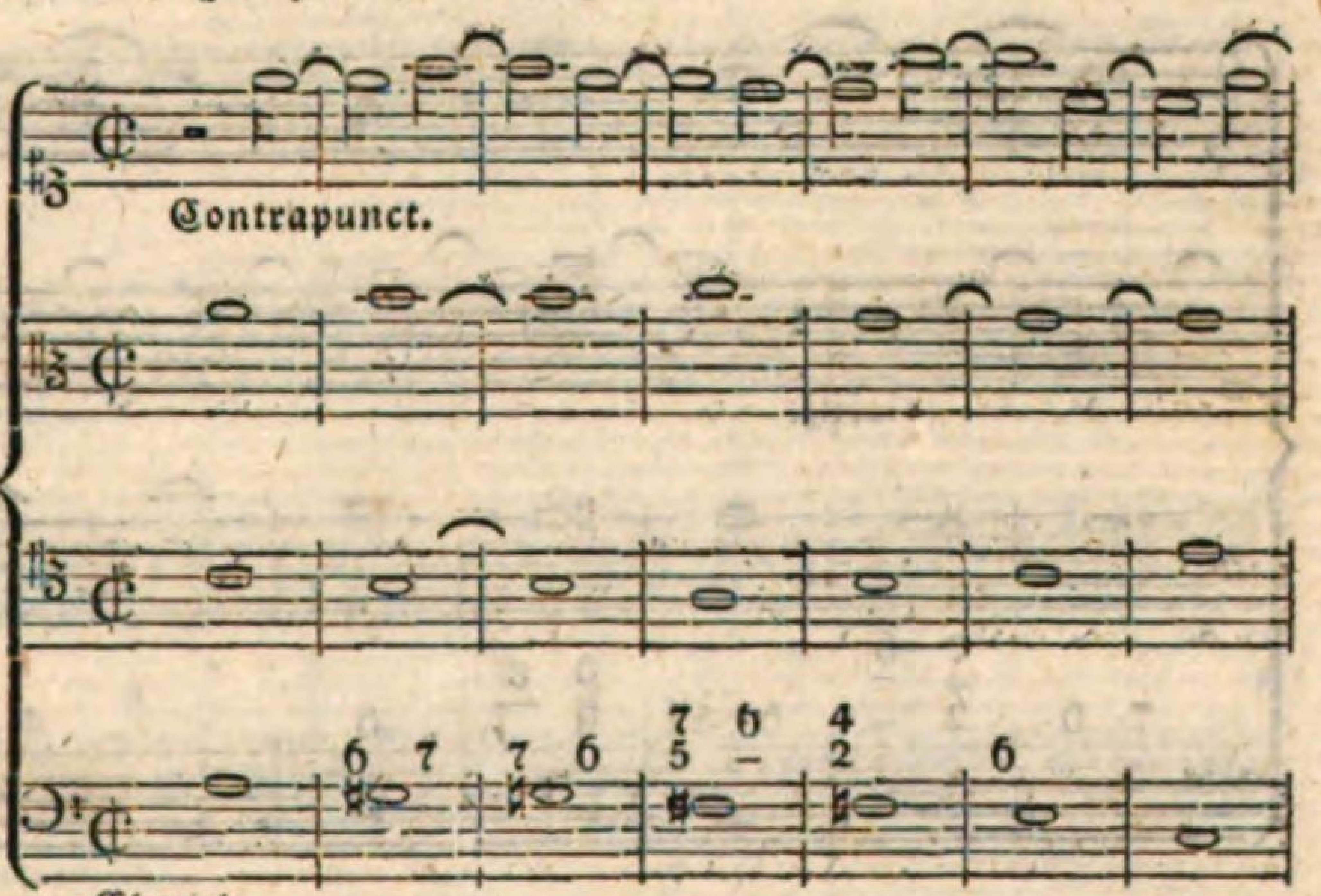
Oder

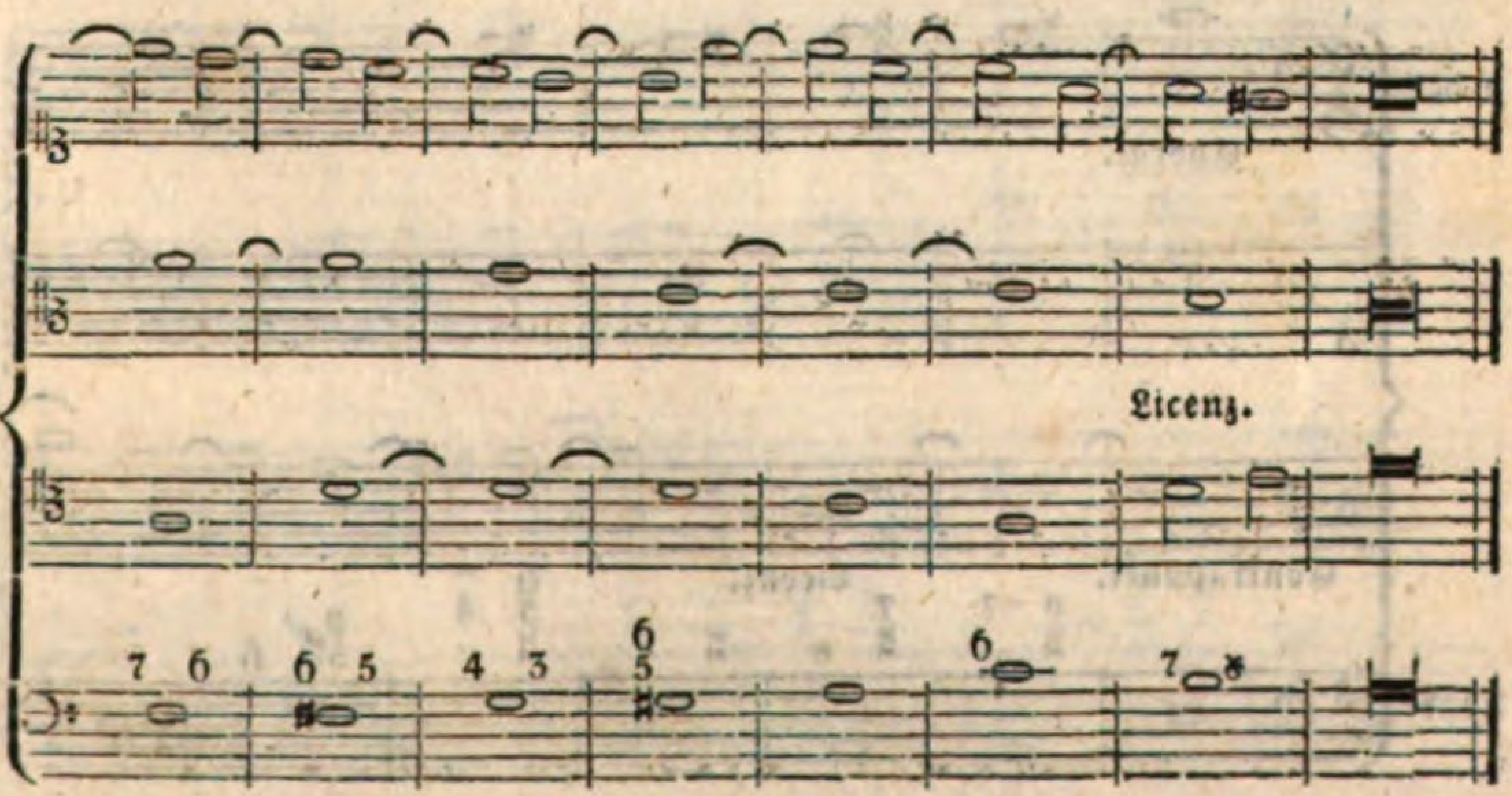


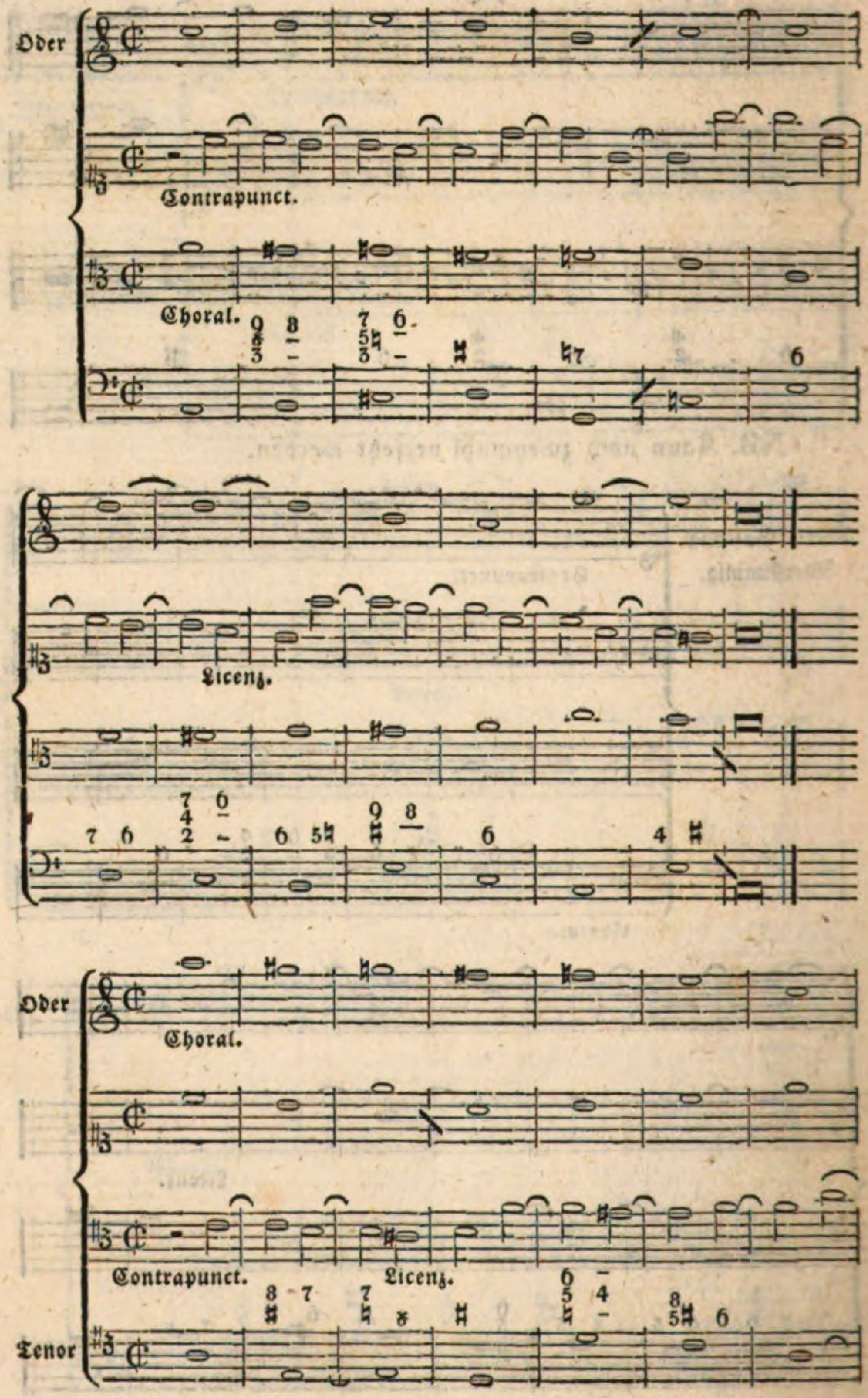


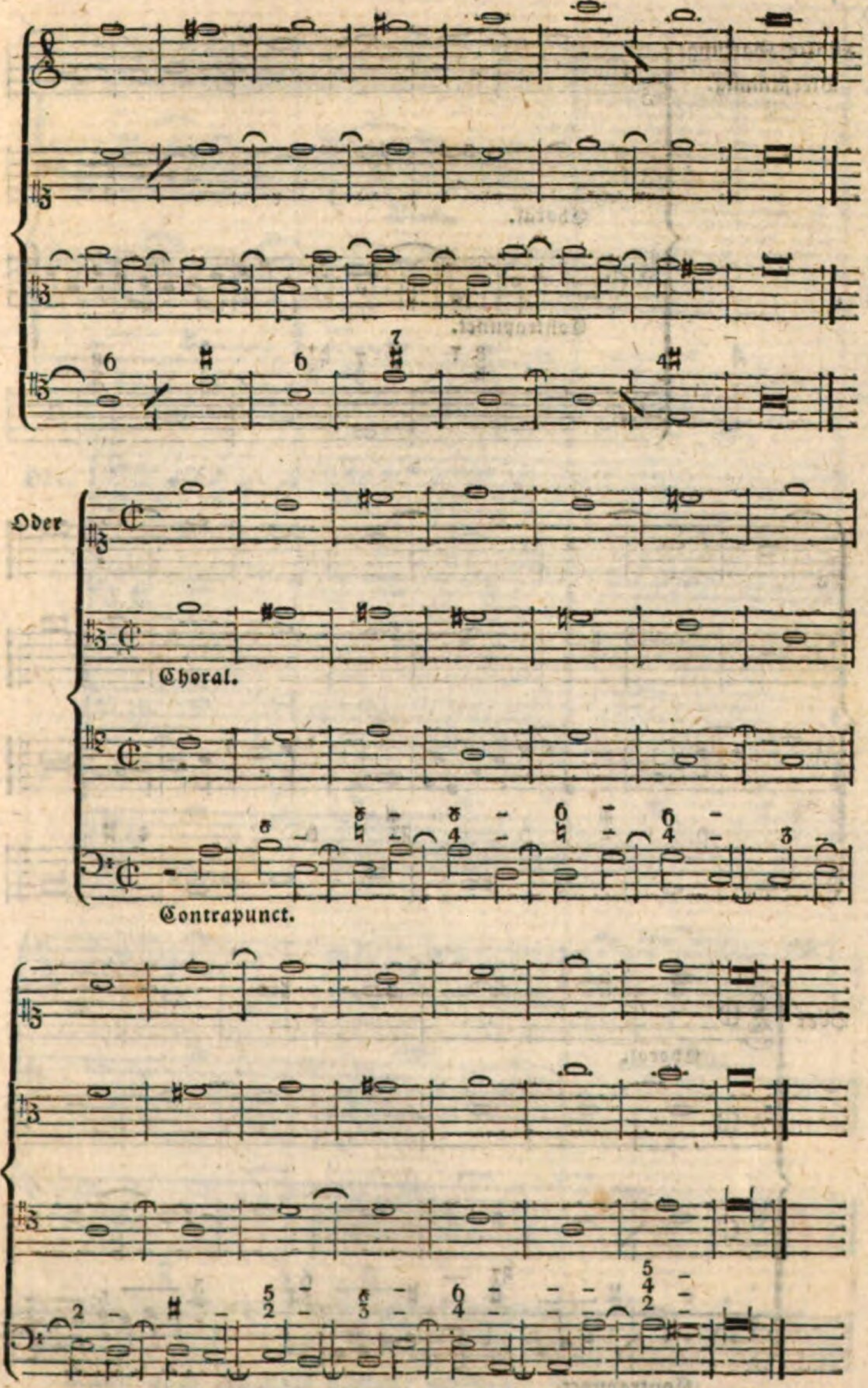
NB. Kann noch zweymahl versetzt werden.

Vierte Gattung.
Vierstimmig.

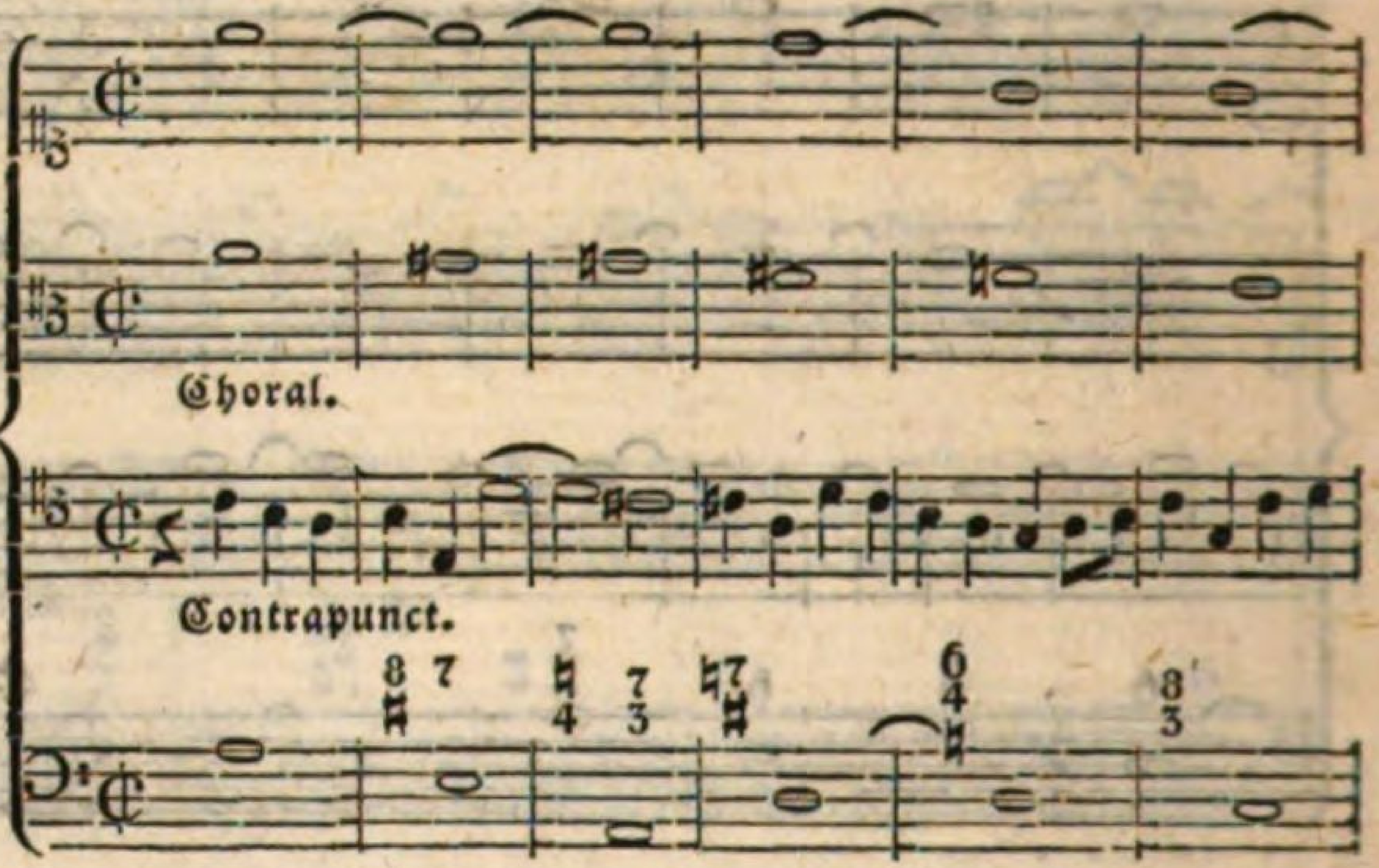


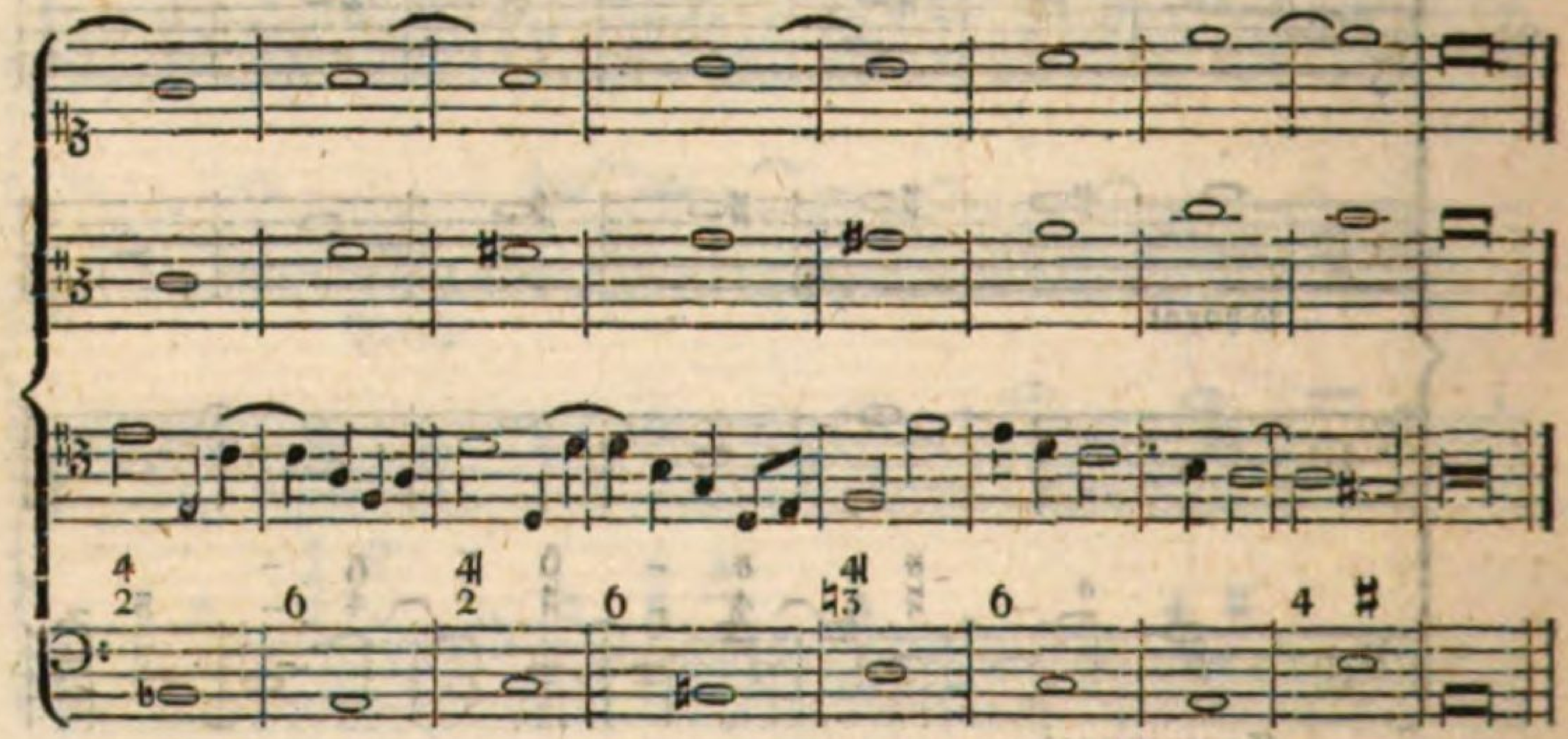



Oder
Contrapunct.
Choral.
Licenz.
Oder
Choral.
Contrapunct.
Licenz.
Tenor

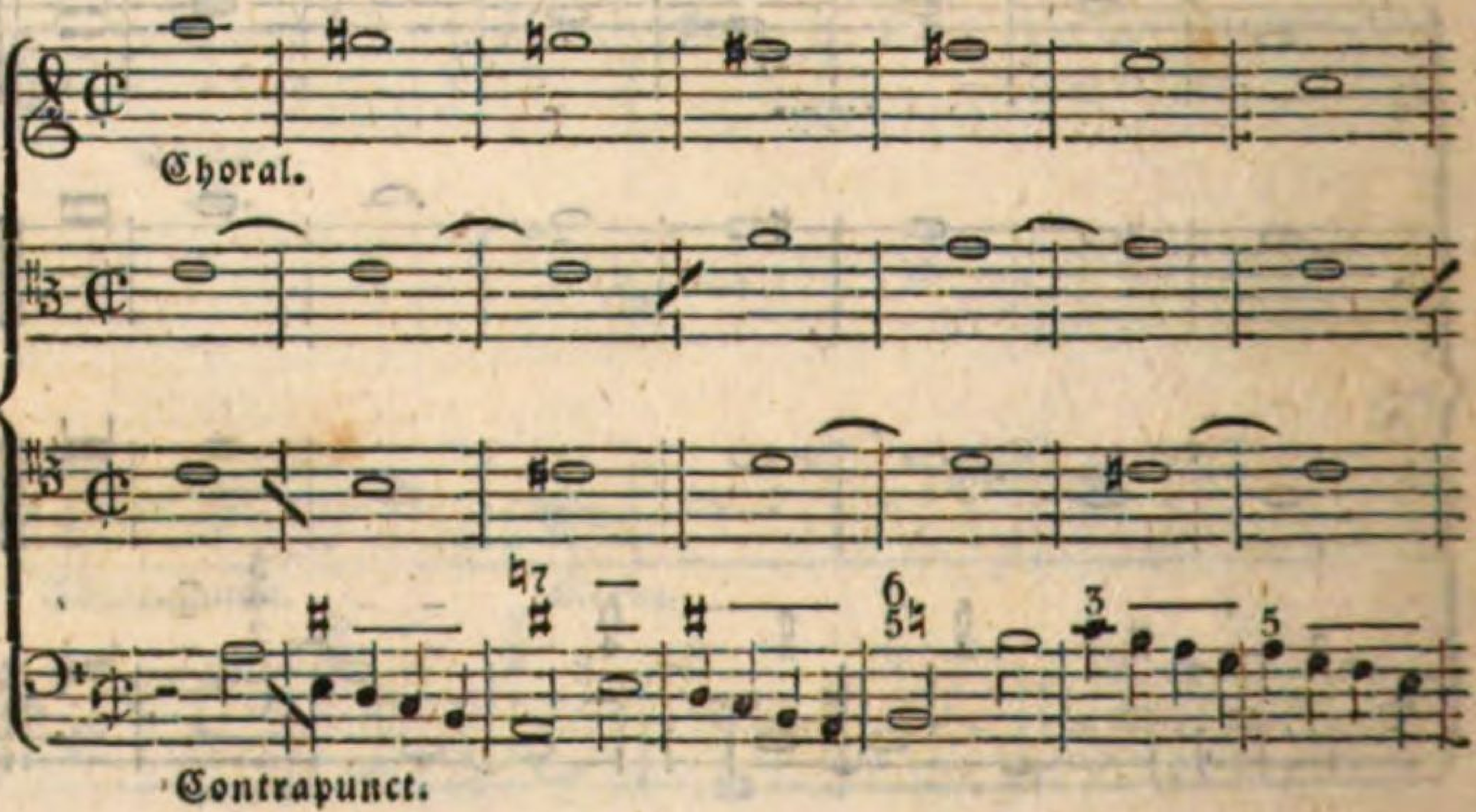

Oder
Choral.
Contrapunct.

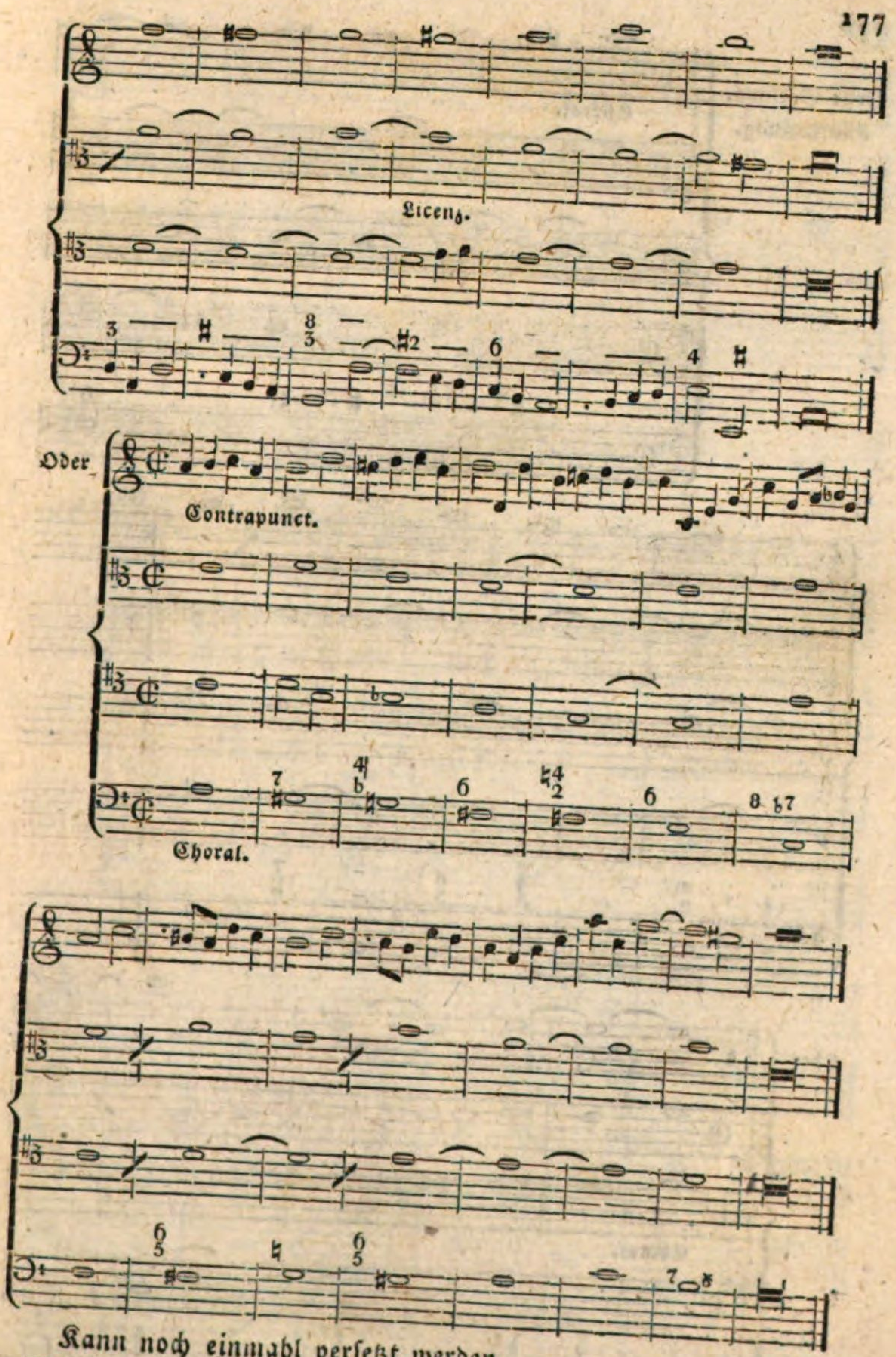
Fünfte Gattung.
Vierstimmig.





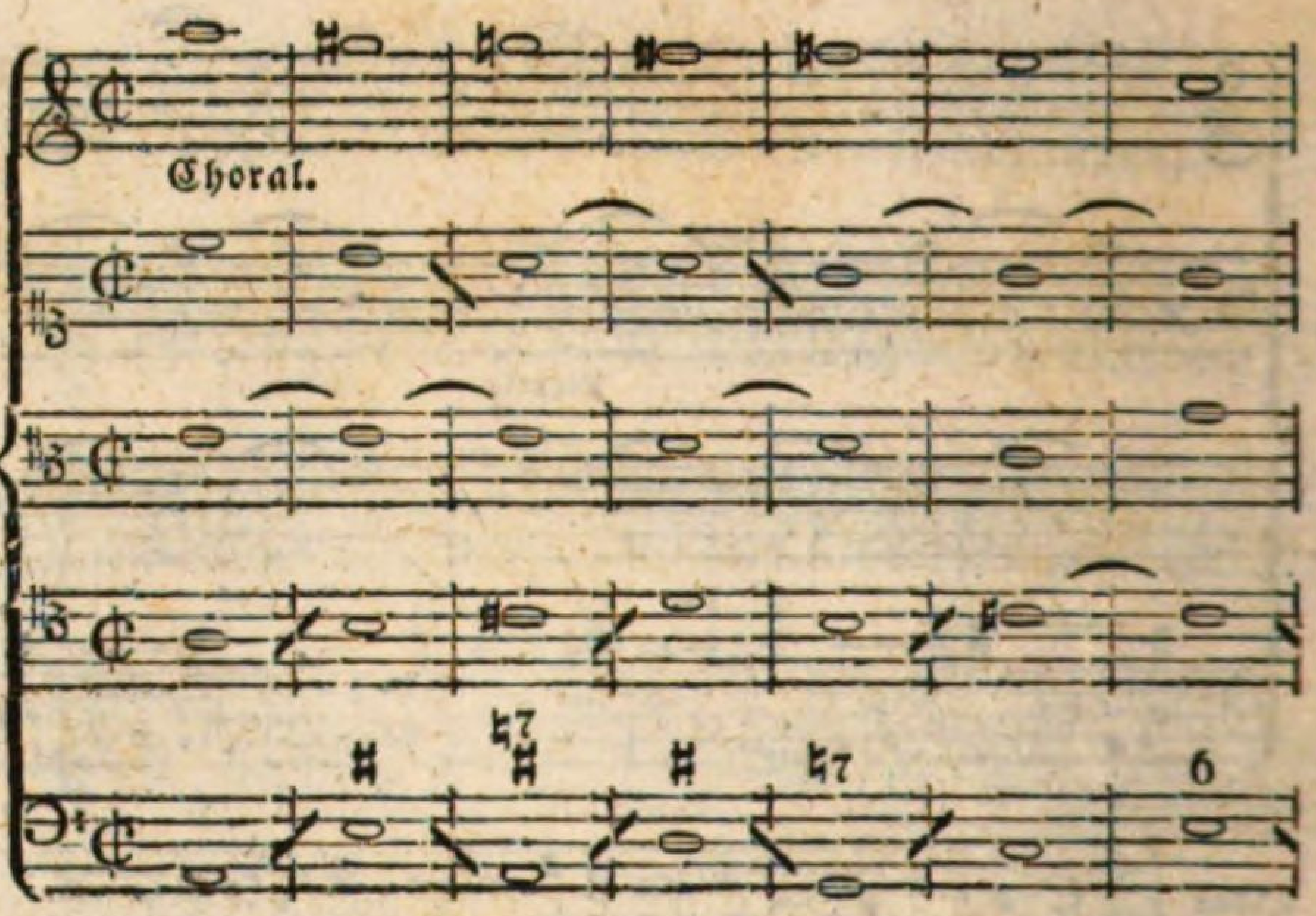
Oder

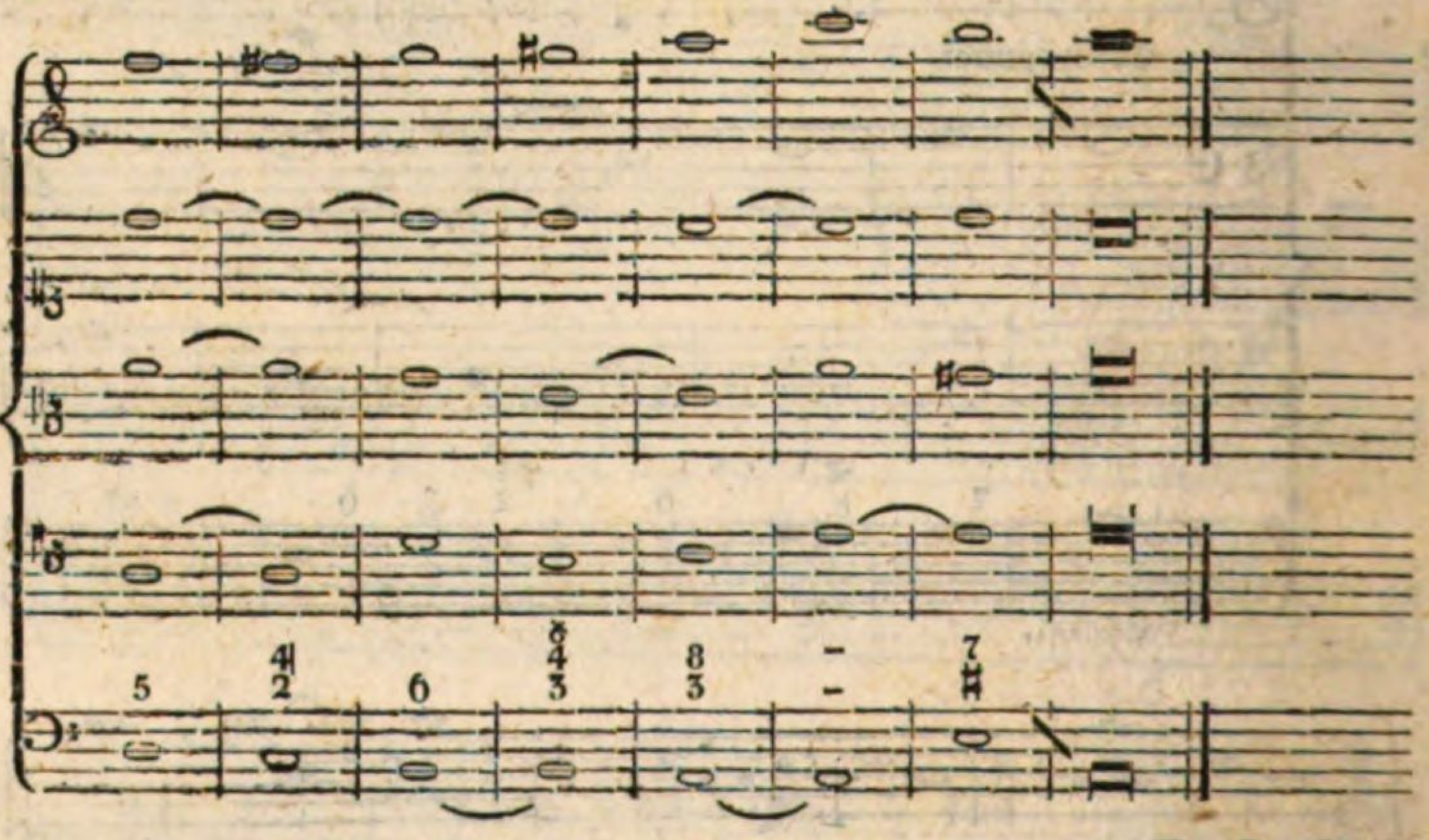




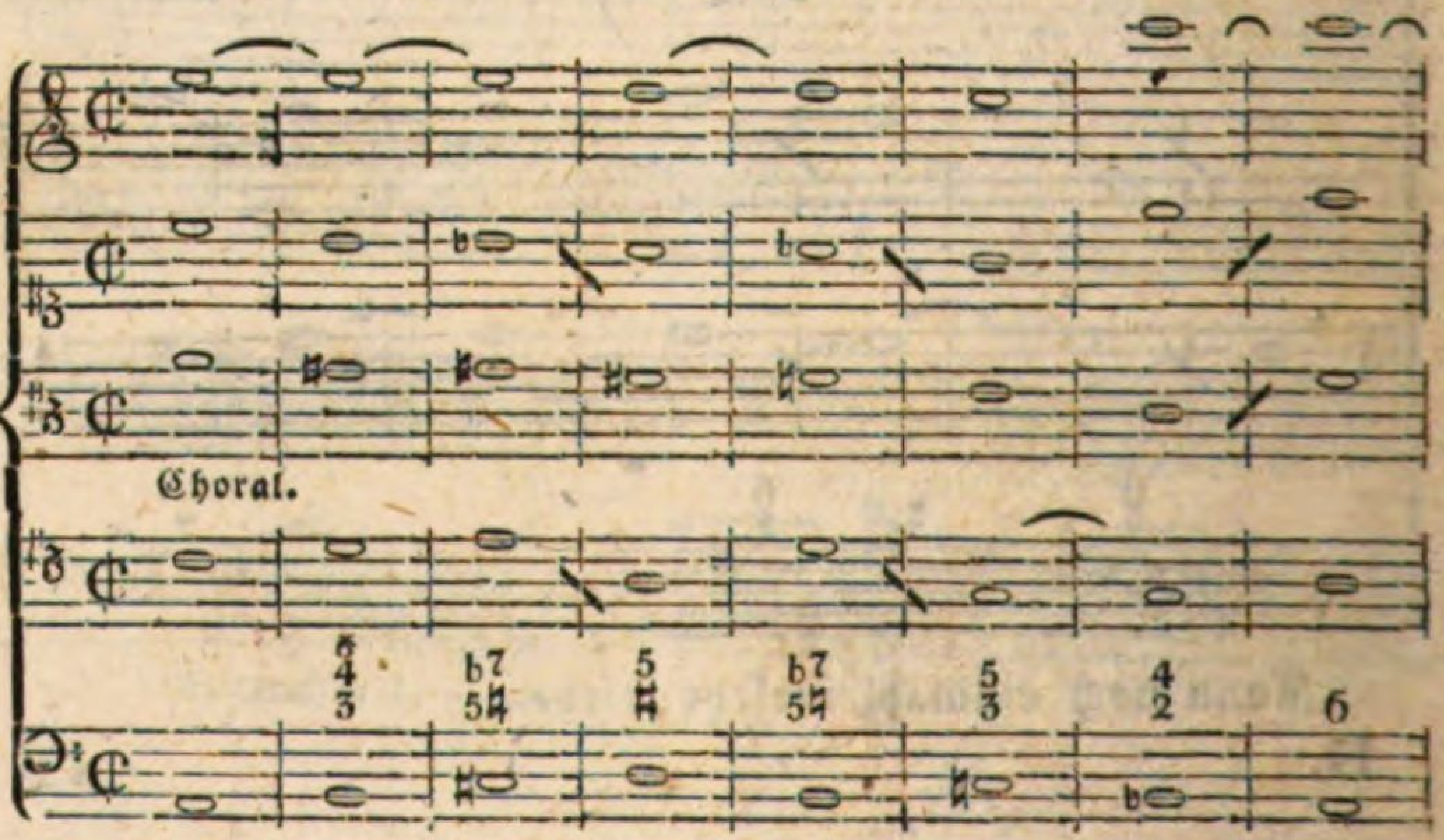
Kann noch einmahl versetzt werden.

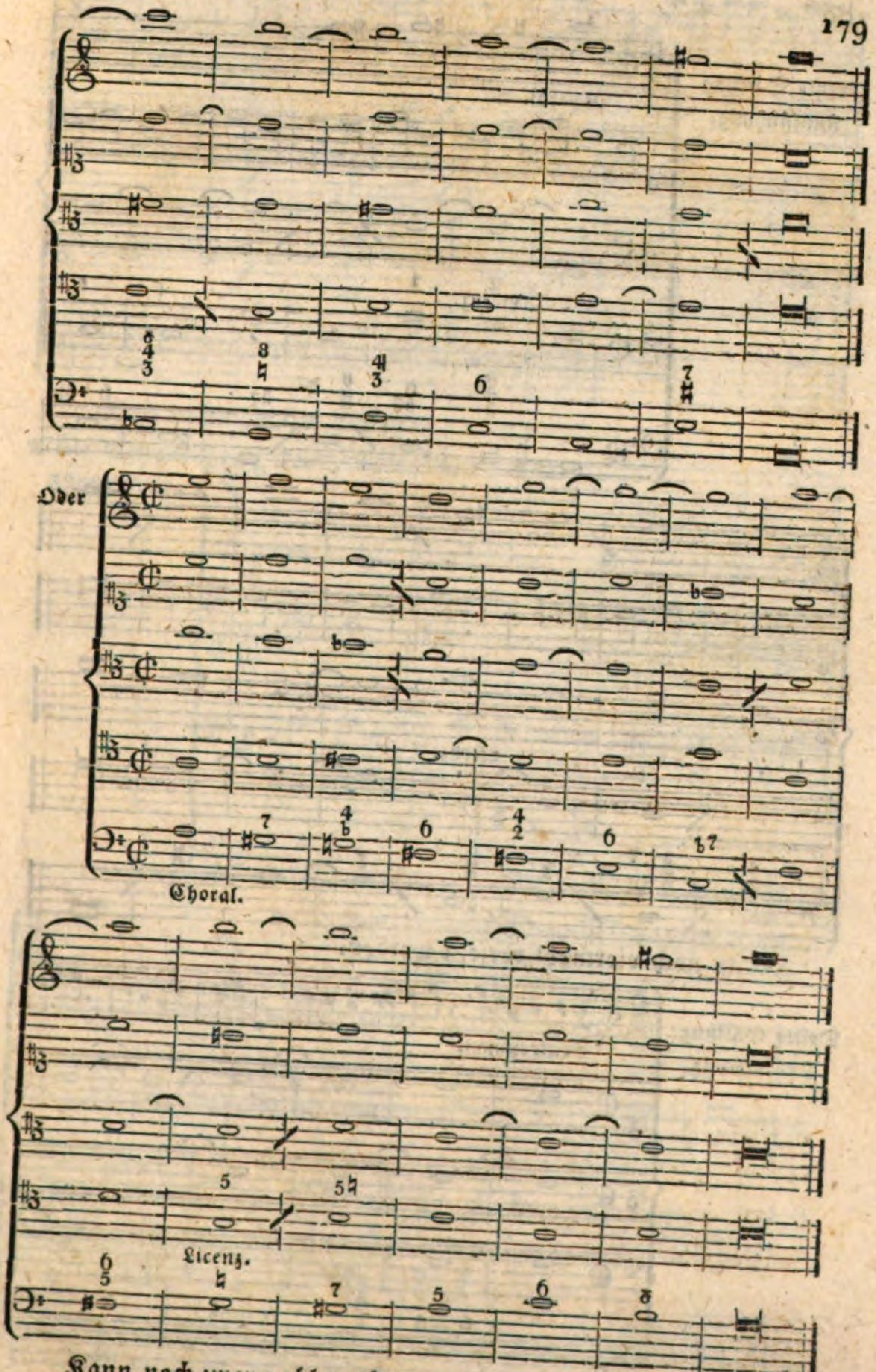
Erste Gattung. Fünfstimmig.





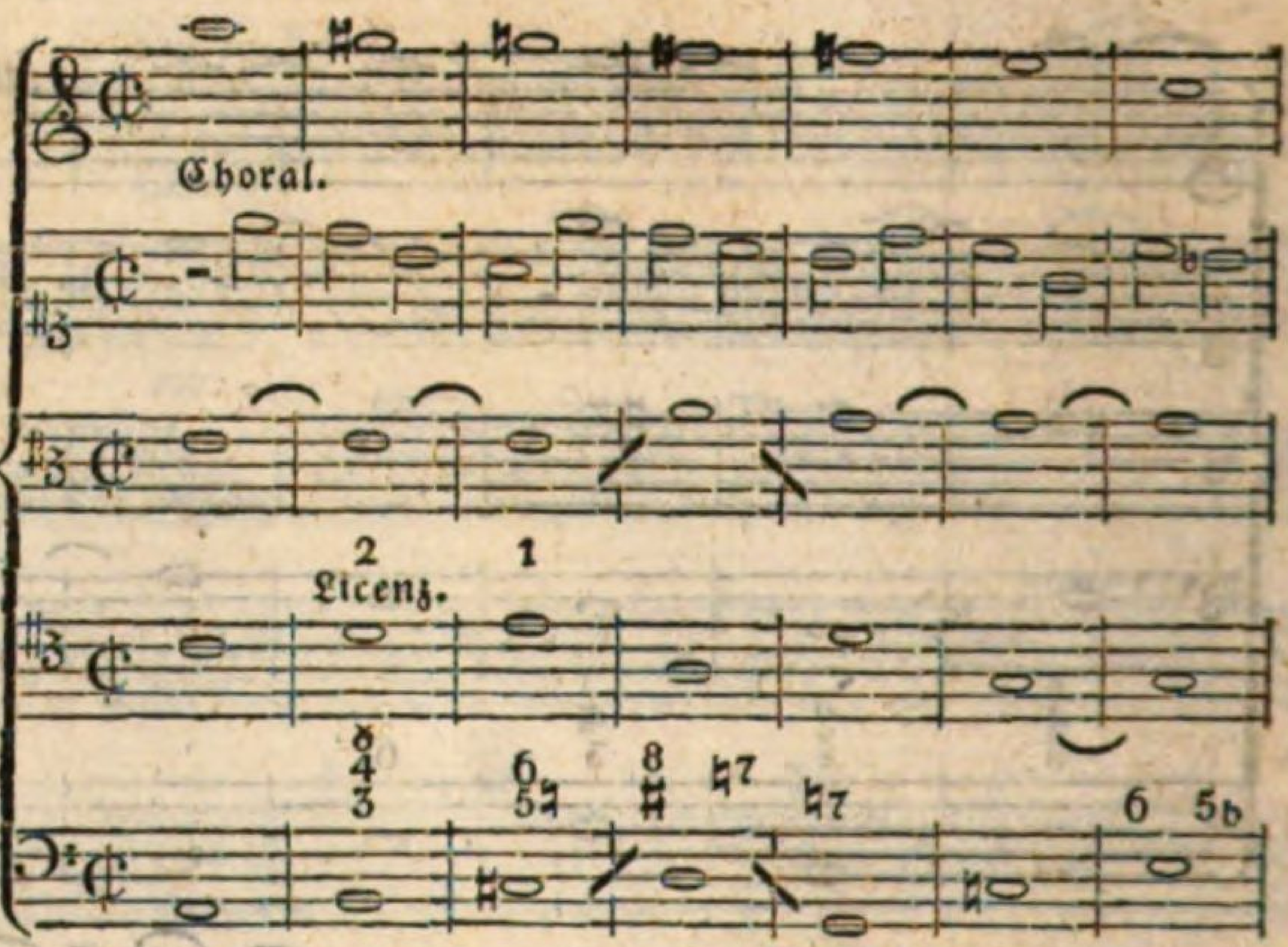
Oder

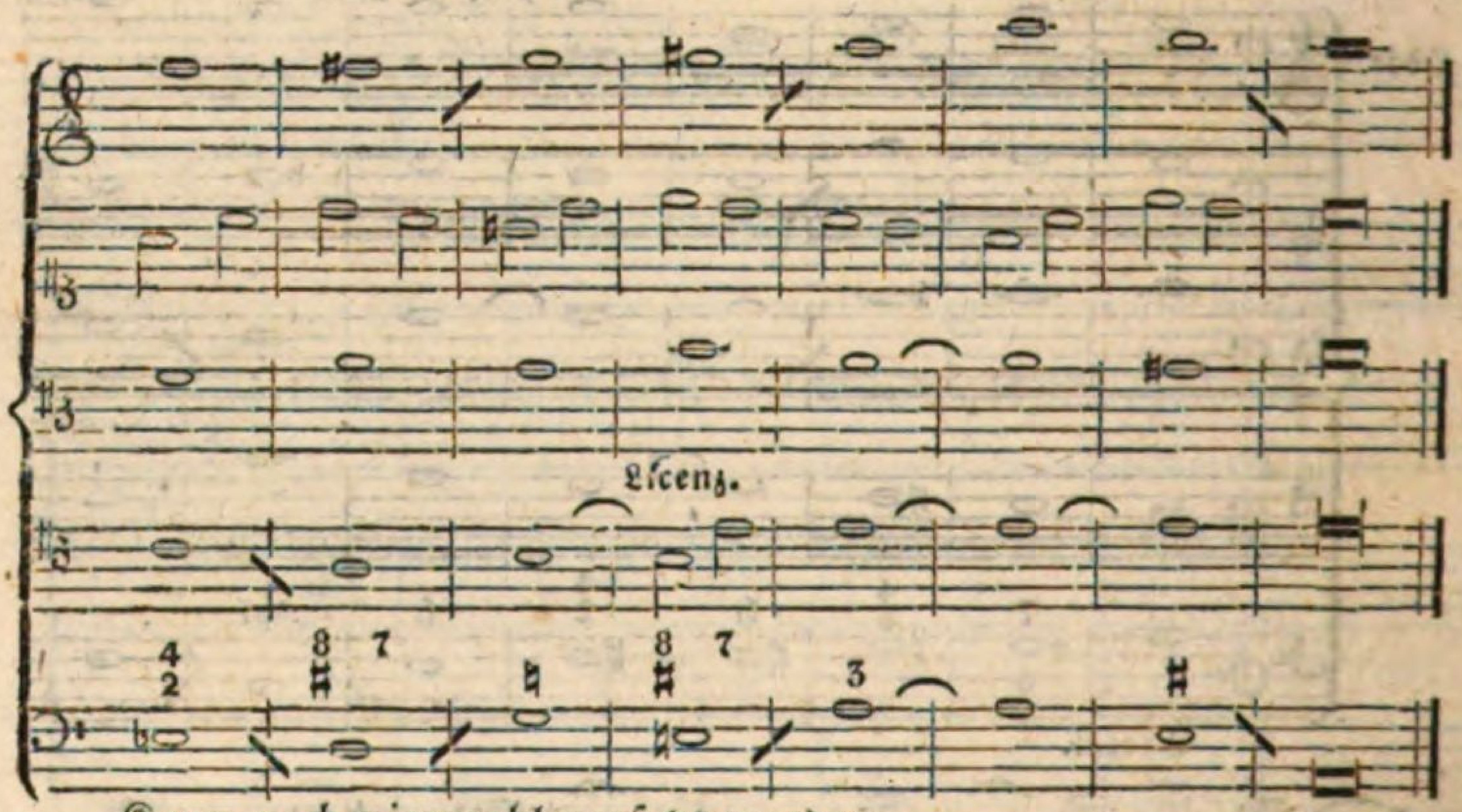




Kann noch zweymahl versetzt werden.

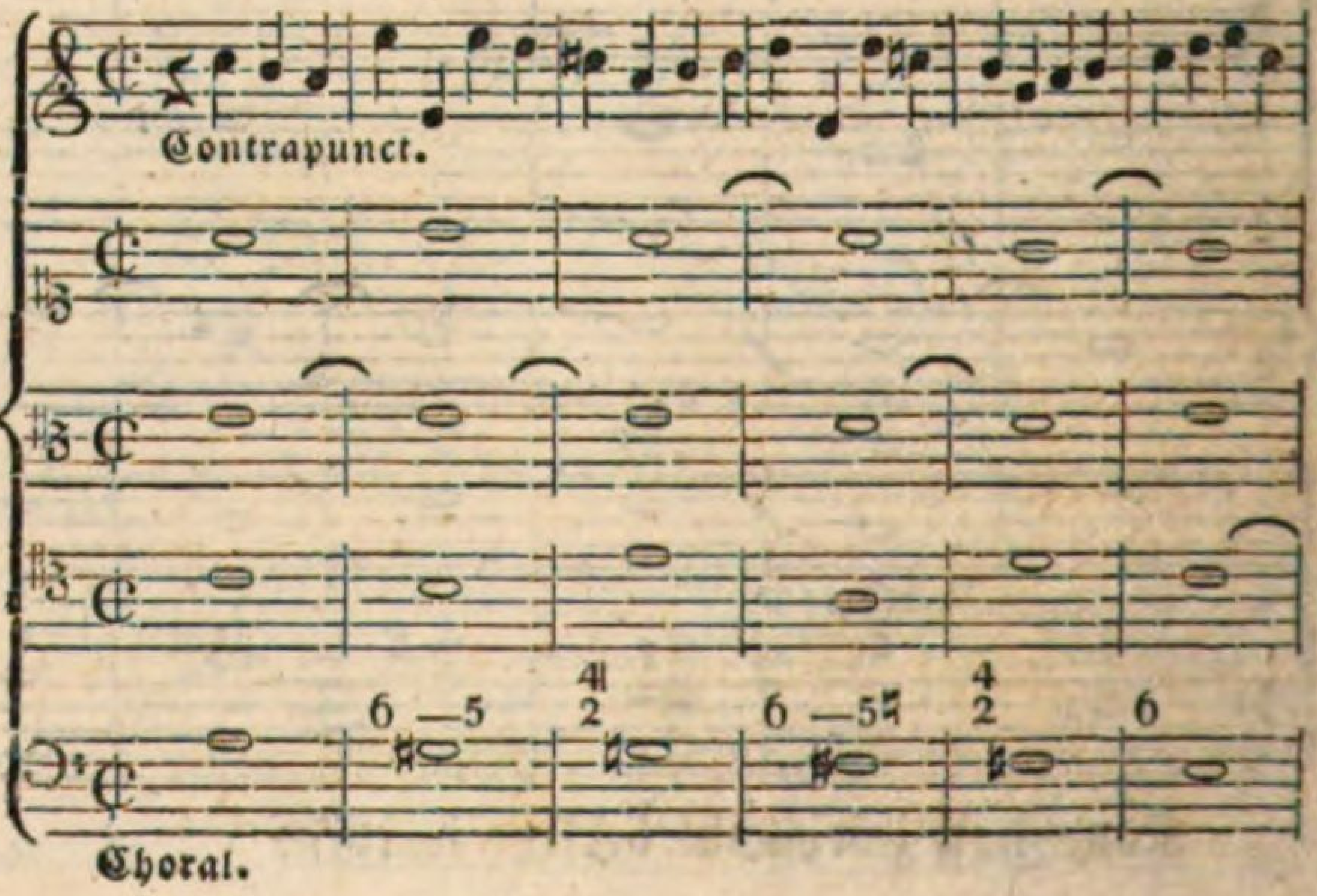
Zweyte Gattung.
Fünfstimmig.

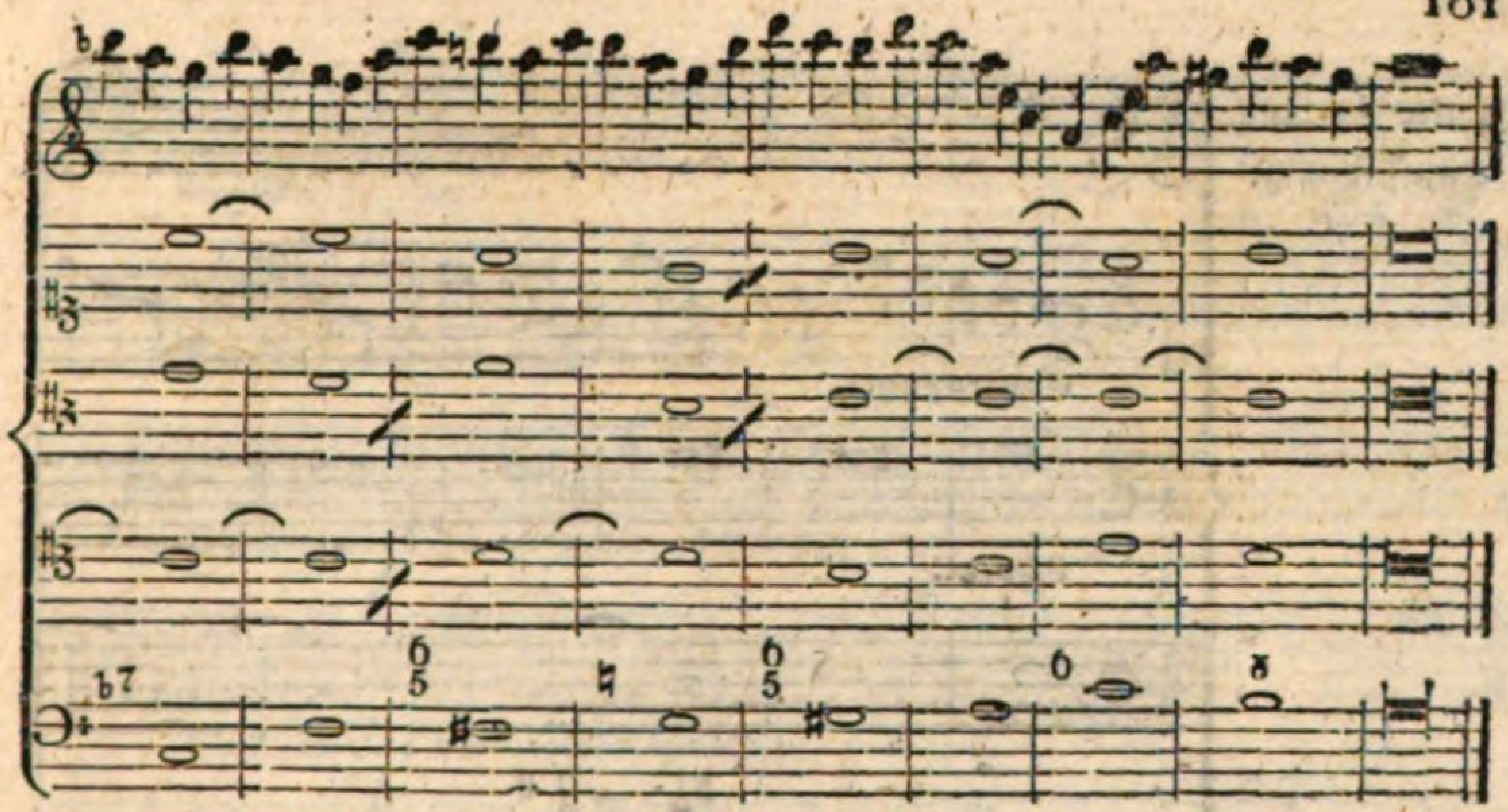




Kann noch viermahl versetzt werden.

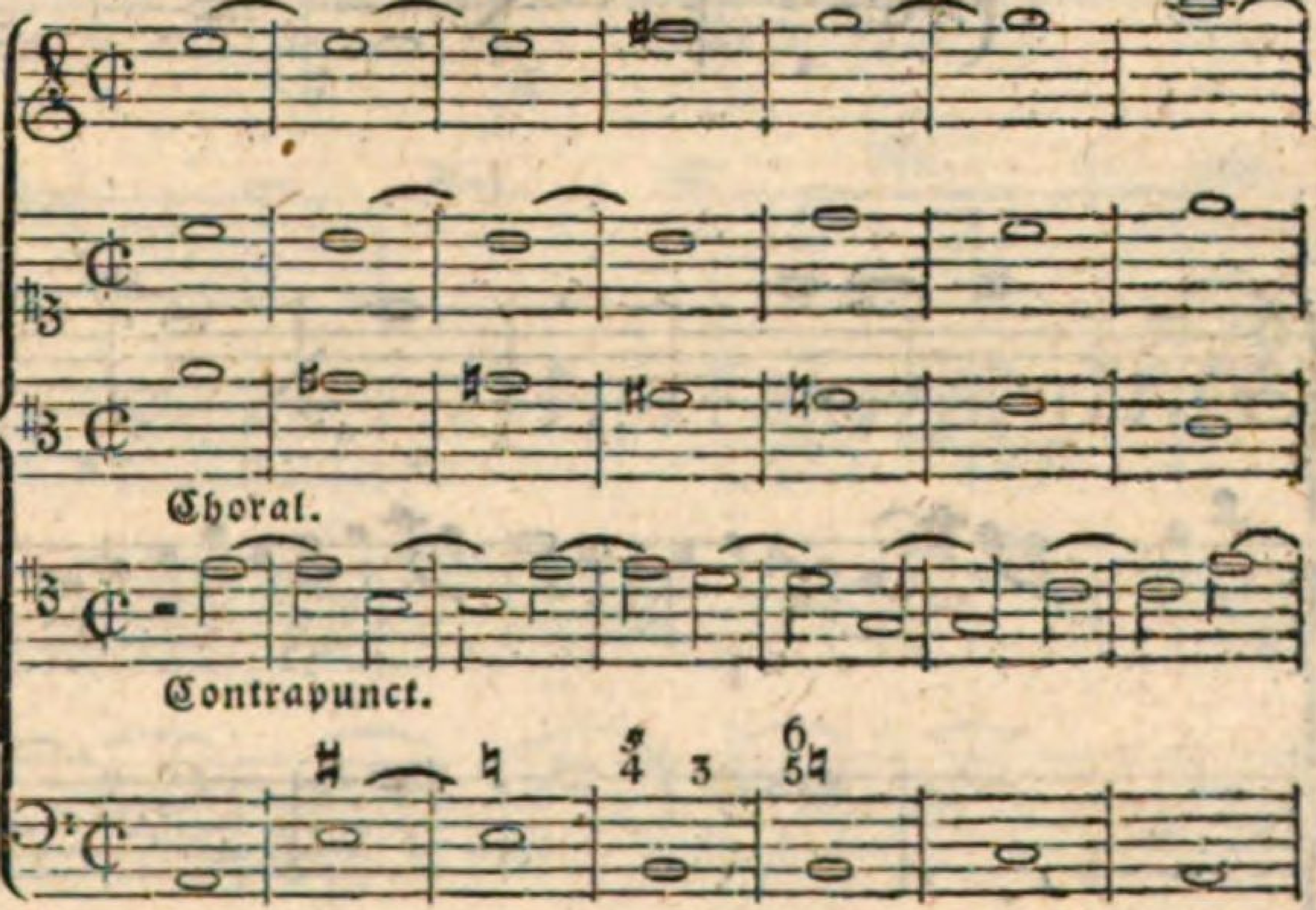
Dritte Gattung.
Fünfstimmig.

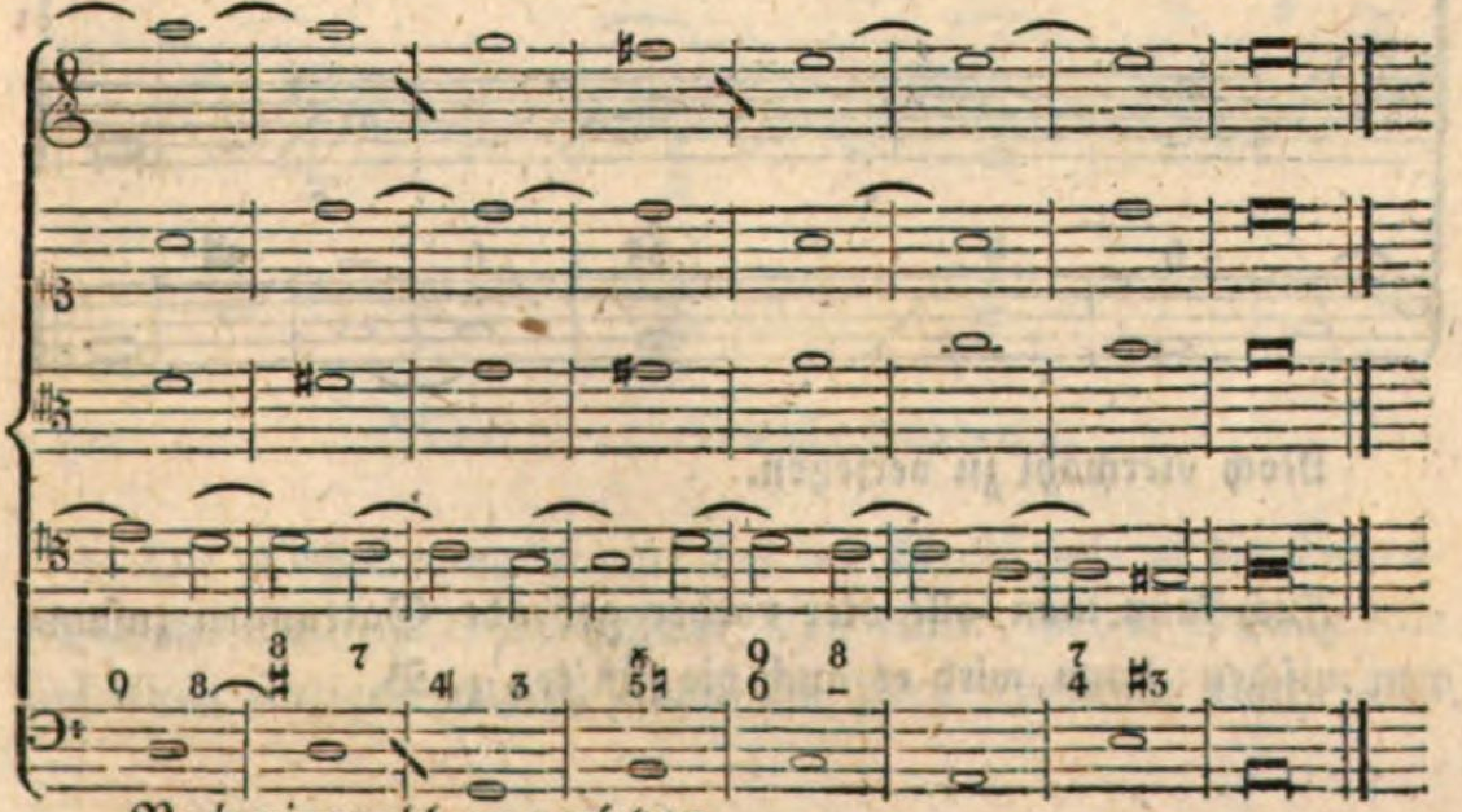




Noch viermahl zu versetzen.

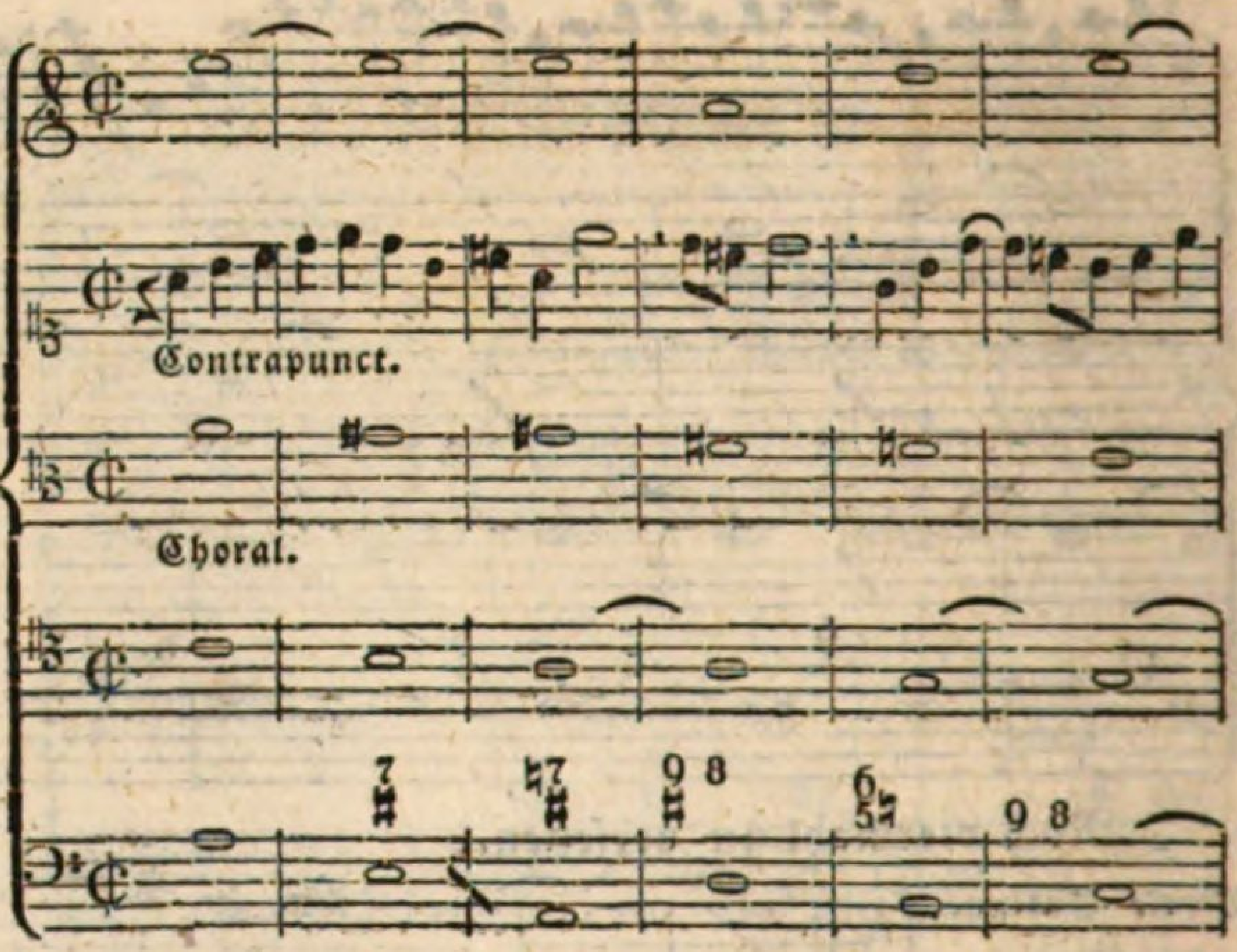
Vierte Gattung. Fünfstimmig.

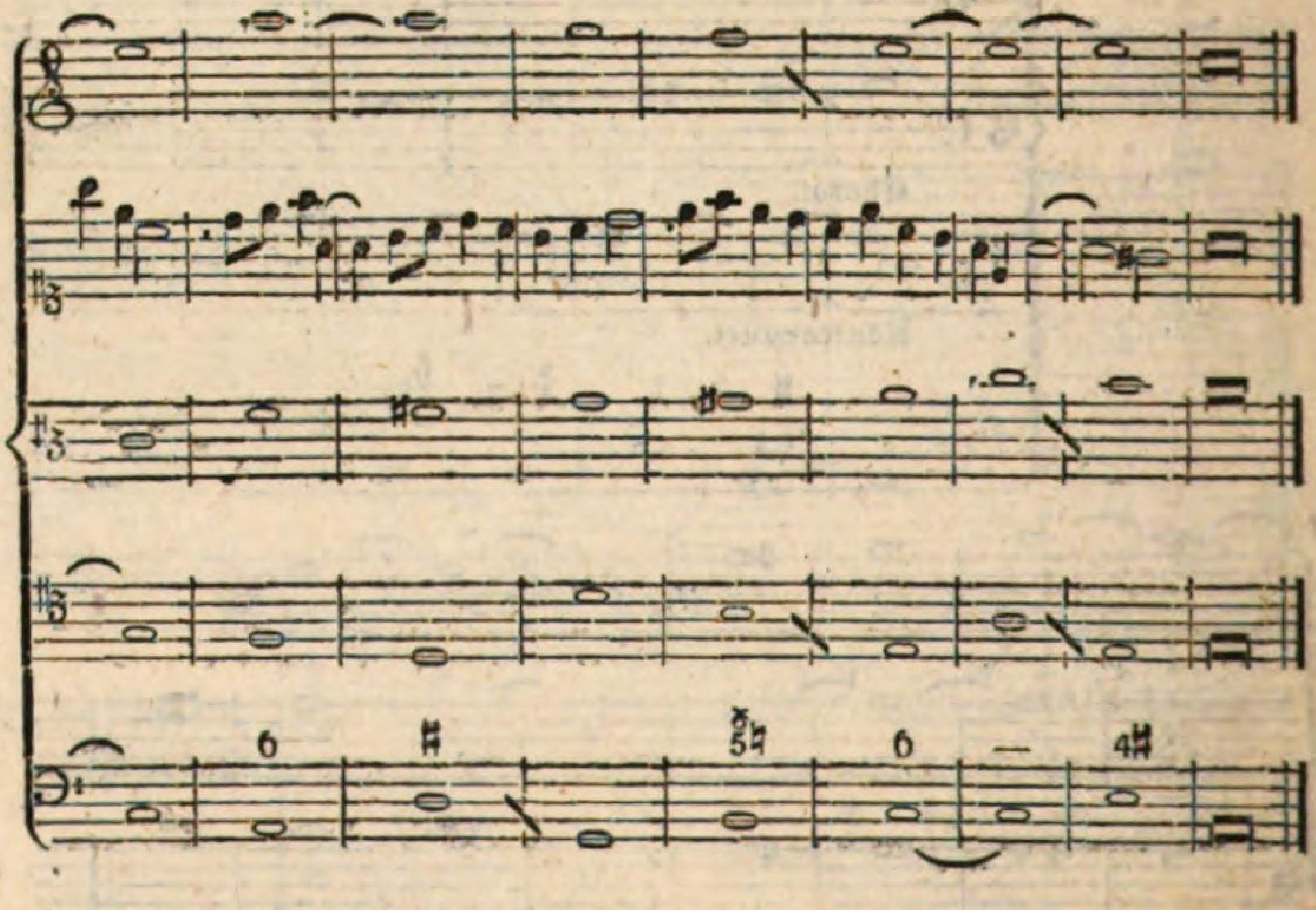




Noch viermahl zu versetzen.

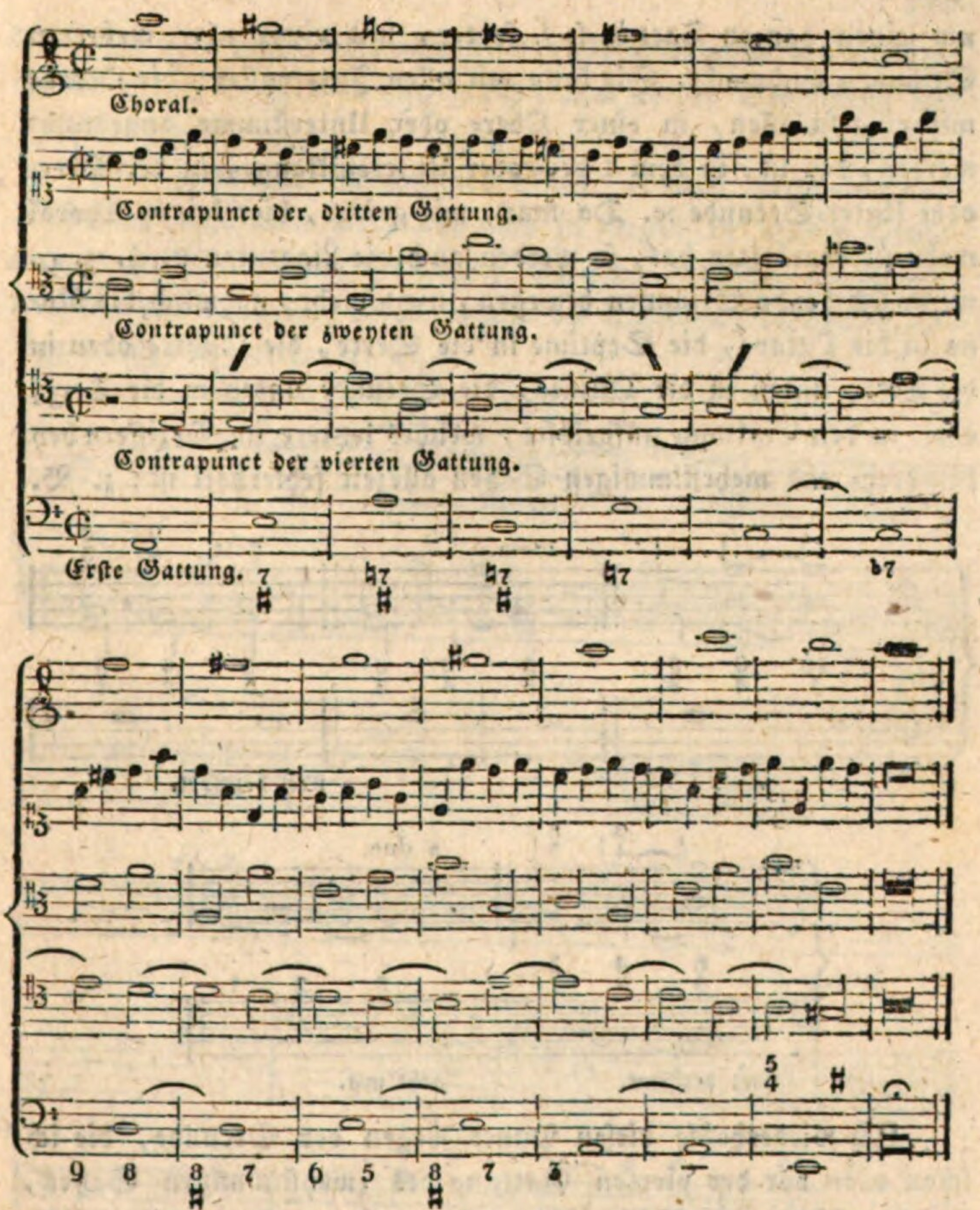
Fünfte Gattung.
Fünfstimmig.





Noch viermahl zu versetzen.

Auch kann man alle vier vorher gehende Gattungen zusammen mischen; dann wird es auch die fünfte; z. B.

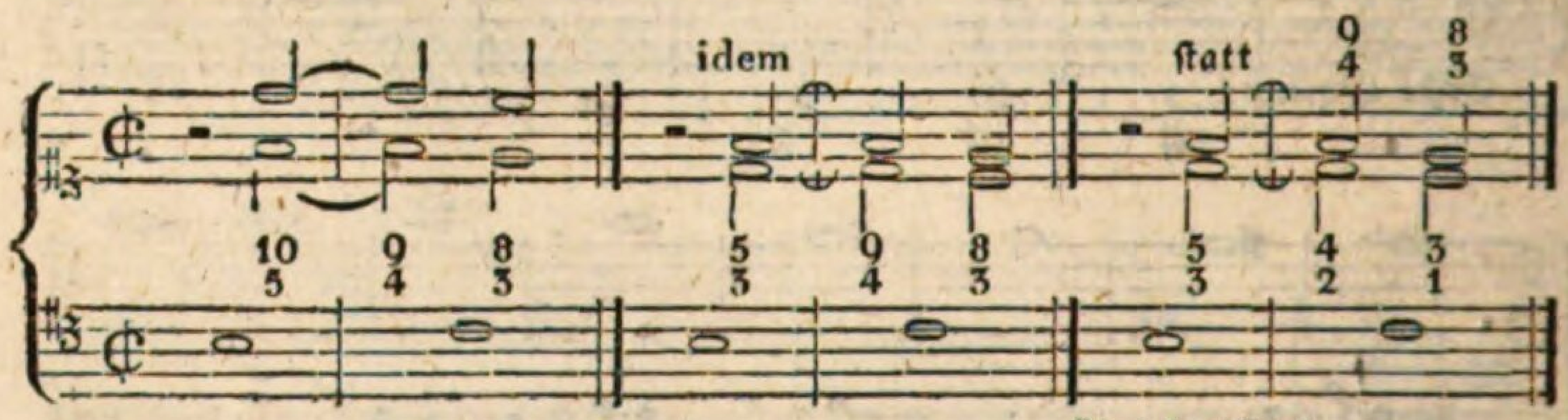


§. 23.

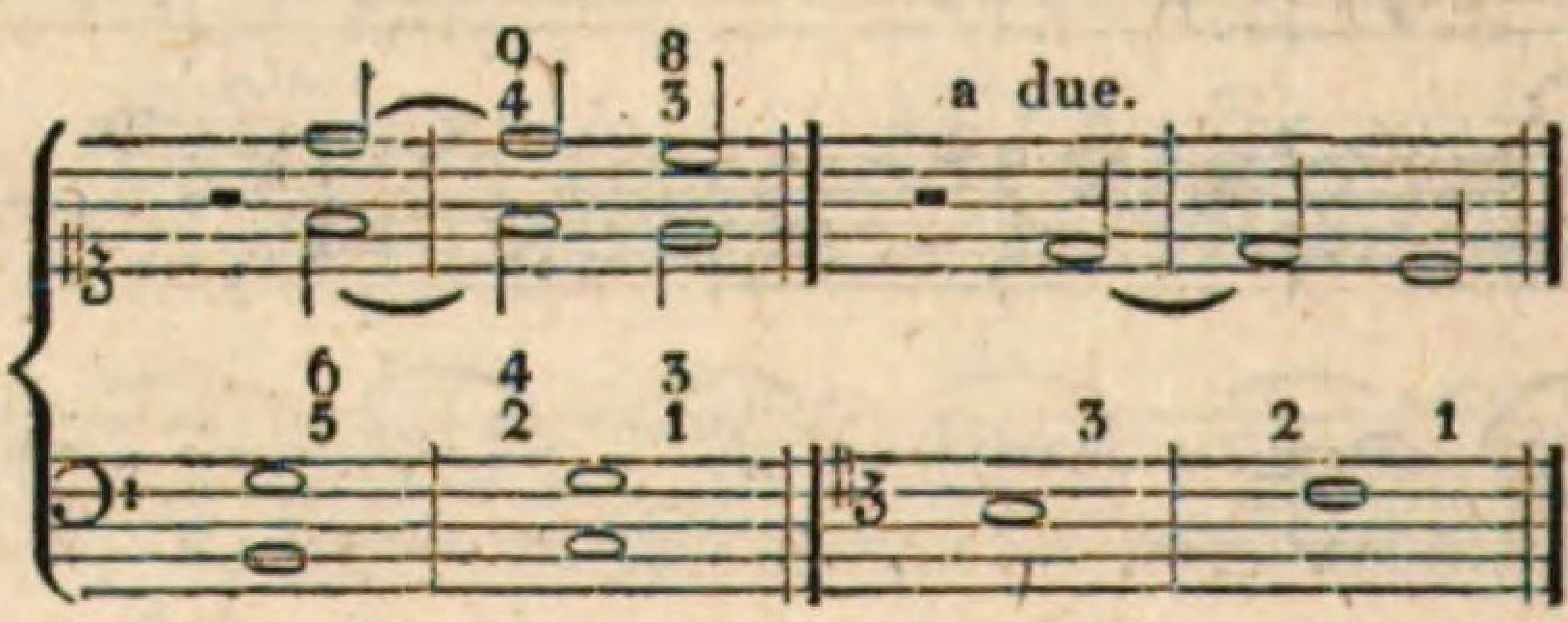
Von der Nachahmung.

Die Nachahmung ist eine Art der Musik (wie es die Benennung schon anzeigt), in welcher man einen kurzen Gesang bald um einen einzigen Streich, bald um zwey, bald um drey, bald

um einen ganzen Tact u. s. f. später, mit einer oder mehreren Stimmen nachmacht. Sie kann mit allen Intervallen, die Octave mit eingeschlossen, in einer Ober- oder Unterstimme angebracht werden, das ist, in dem Ober- oder Untereinklange, in der Ober- oder Unter-Secunde ꝛc. Da man, wie gesagt, hier keinen Choral mehr zu bearbeiten hat, so werden auch die Ligaturen 2, 4, 7, 9, wenn sich beyde Stimmen bewegen, nicht mehr, nähmlich die None in die Octave, die Septime in die Sexte, die Quarte oben in die Terz, unten in die Quinte, die Secunde unten in die Terz, oben in den Einklang aufgelöset, welches letztere im Beziffern bey den drey- und mehrstimmigen Sätzen allezeit fehlerhaft ist; z. B.



übel beziffert.

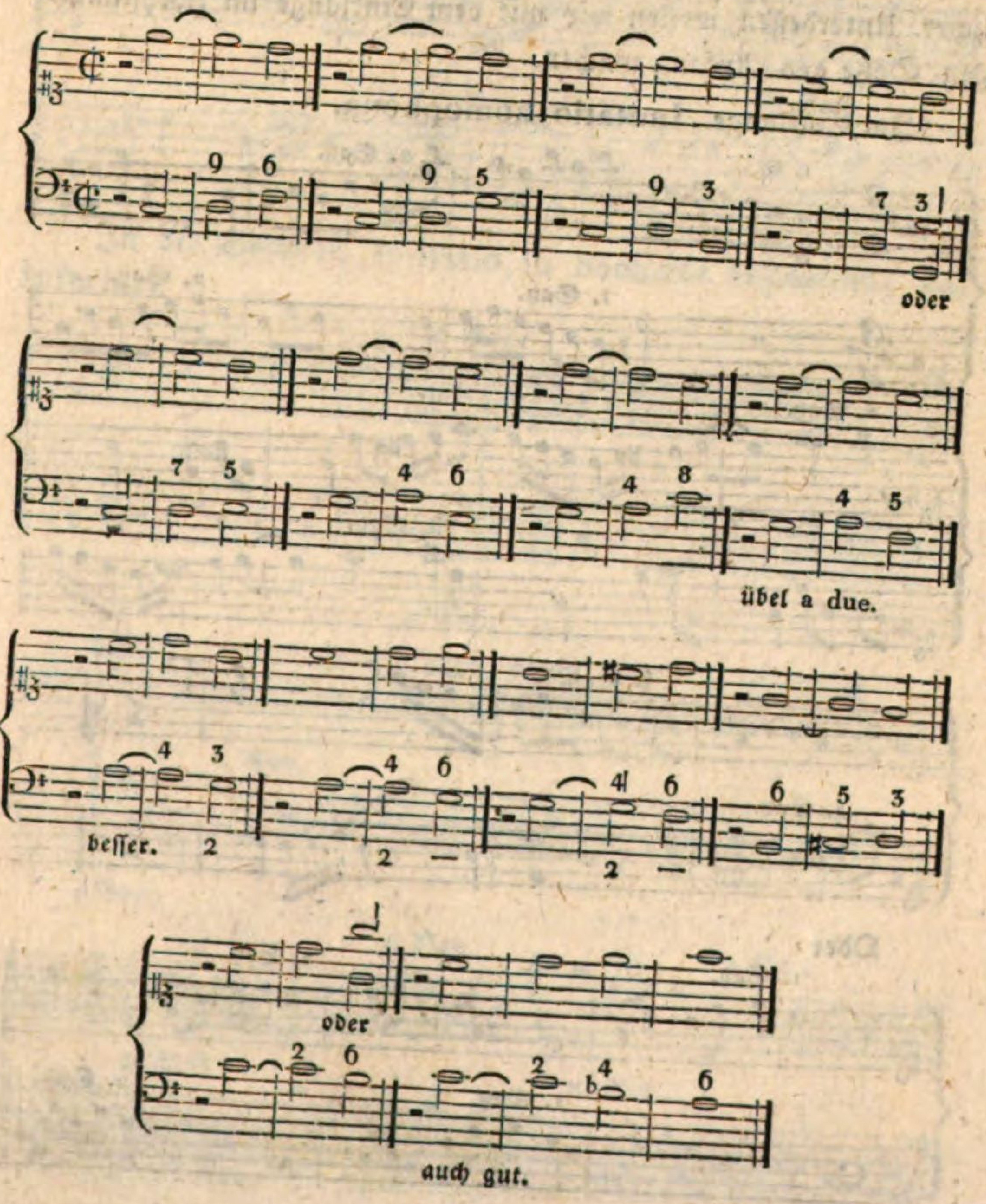


übel beziffert. geht mit.

Ich wiederhohle diesen Punct wegen der Secunde, die ich schon oben vor der vierten Gattung des zweystimmigen Satzes, bey den Dissonanz-Ligaturen der oberen Stimme, mit einem NB. berührt habe, deßhalb noch einmahl, damit sich angehende Componisten von mancher falschen Bezifferung nicht verführen lassen, und sich wohl merken, daß die Secunden-Ligatur niemahls bey drey- und mehrstimmigen Sätzen beziffert werden kann, wenn eine Oberstimme die Bindung oder die verzögerte Stimme macht, sondern nur, wenn die Grundstimme verzögert, und um einen halben oder ganzen Ton tiefer gestellt, die Bindung macht, und sich herab in

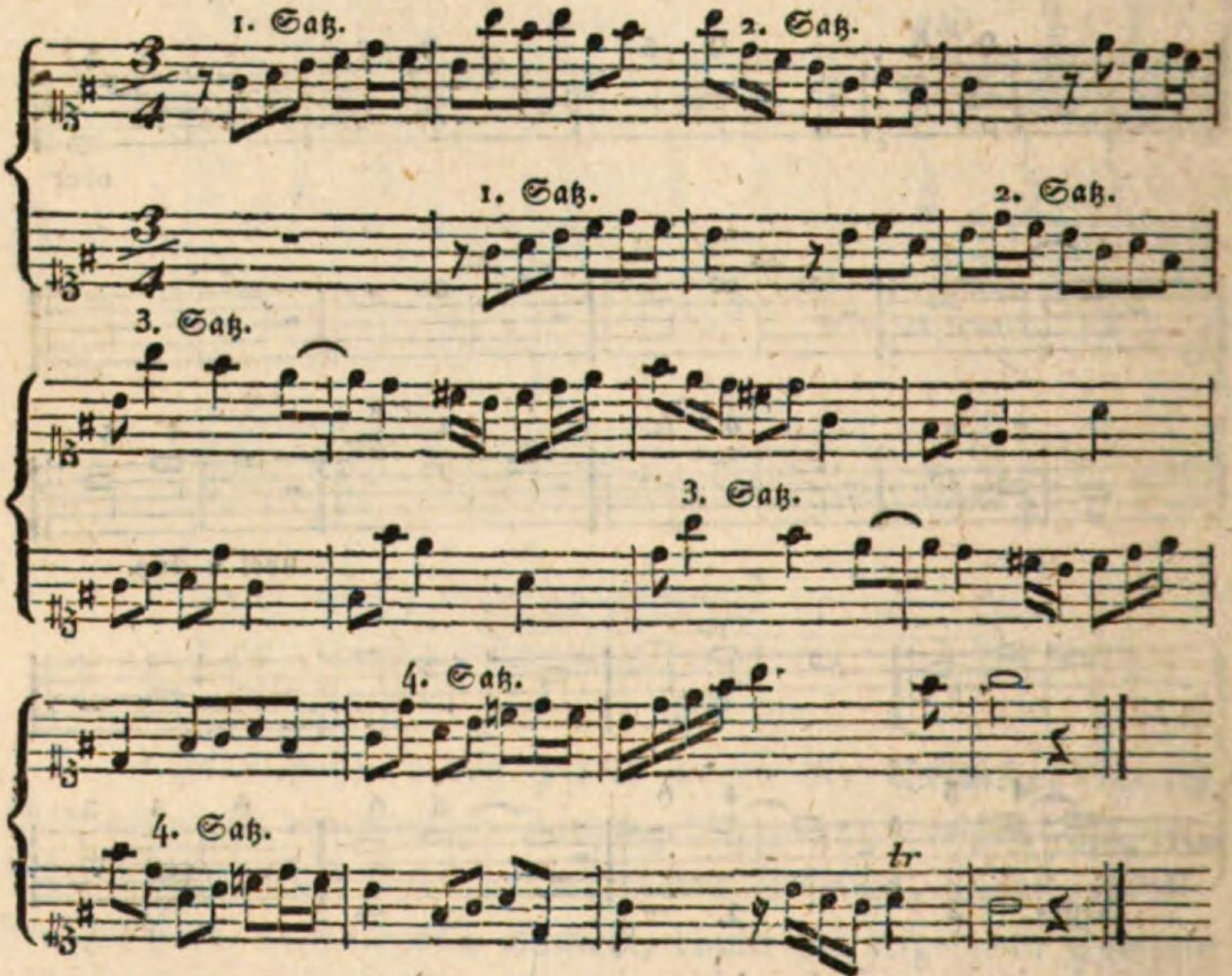
die kleine oder große Terz auflöst. Die None ist zwar der erhöhten Secunde dem Buchstaben nach gleich, aber in der Begleitung und Auflösung nicht.

Man kann also im strengen Satze die oben berührten vier Dissonanz-Ligaturen hier, und auch in Fugen in andere Consonanzen auflösen, wenn die andere Stimme, mit der sie gemacht werden, einen Sprung bekommt und die Auflösung in Motu obliquo nicht abwartet; z. B.

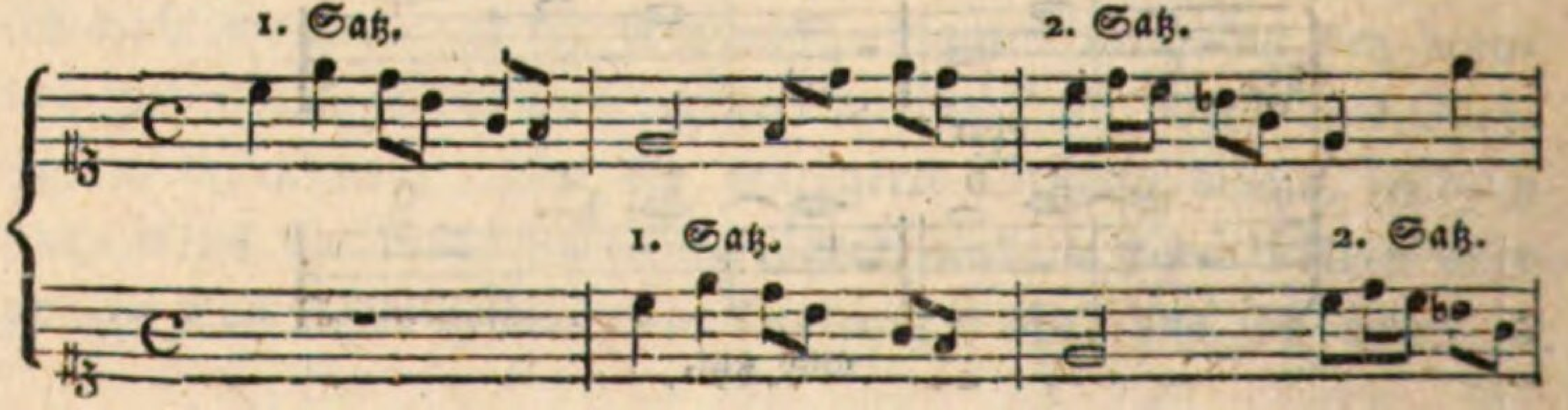


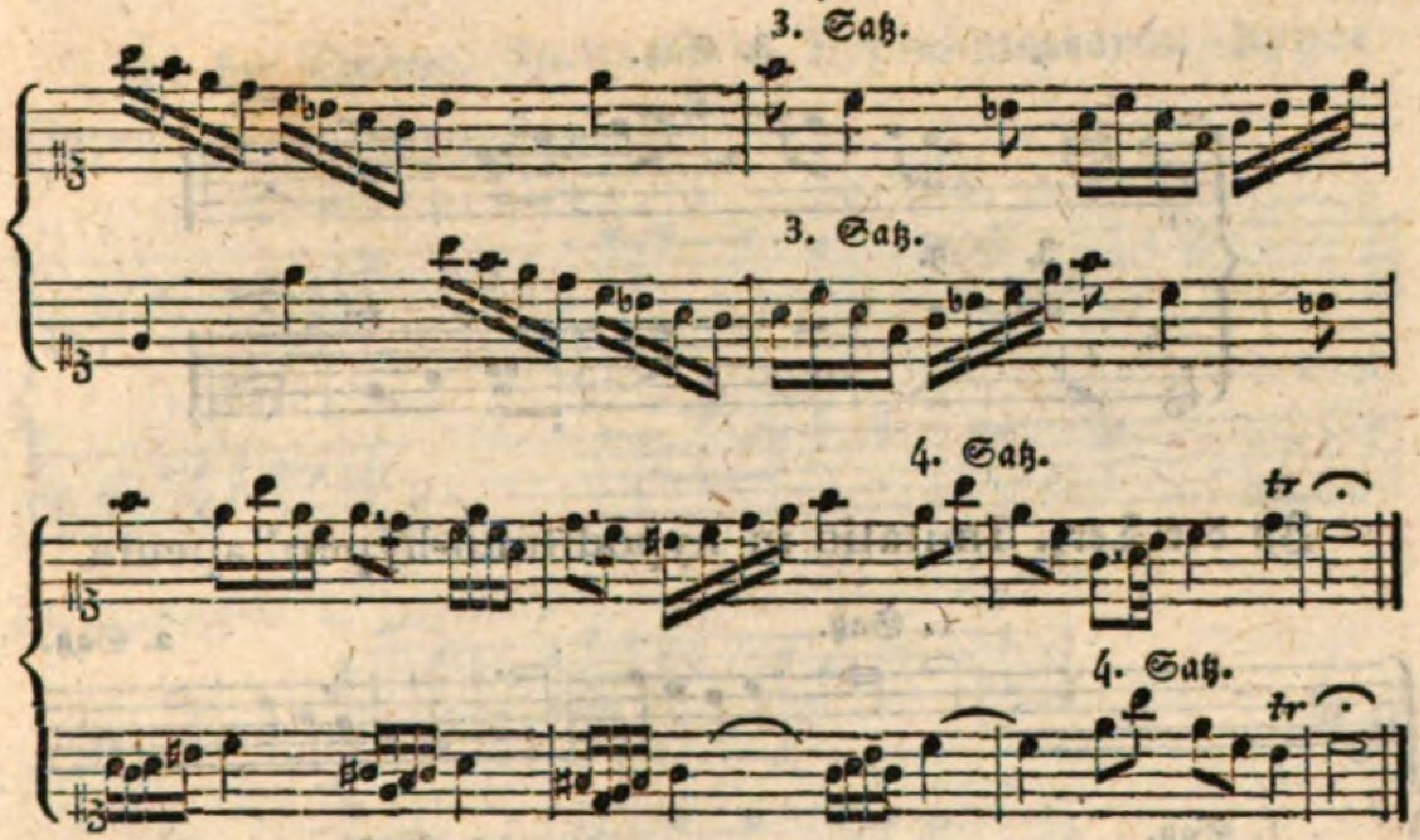
In der Nachahmung ist man auch nicht verbunden, die Tonart, die Sprünge und die halben und ganzen Töne in der Antwort so genau zu beobachten, wie in den Fugen und Canons. Es ist auch genug, wenn in einem drey= und mehrstimmigen Satze sich nur zwey Stimmen nachahmen, die übrigen aber nur die Accorde ausfüllen. Will man jedoch alle Stimmen nachahmend einrichten (wie es Caldara in allen seinen Kirchensätzen und Madrigalen vortrefflich anzubringen gewußt hat), so ist es noch schöner und künstlicher. Unterdessen wollen wir mit dem Einklange im zweystimmigen Satze den Anfang machen.

Im Einklange. Imitatio homophona.

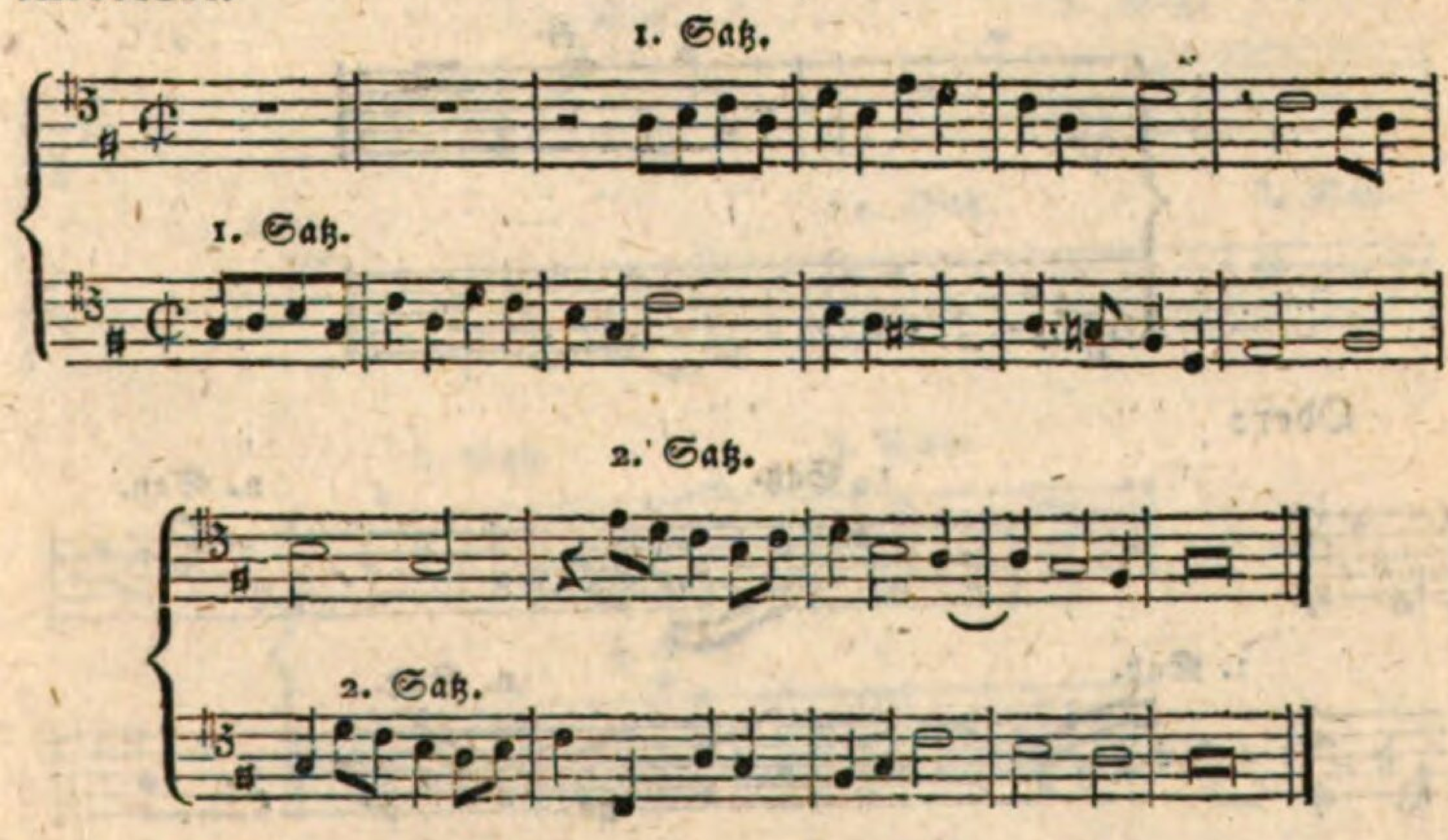


Oder:

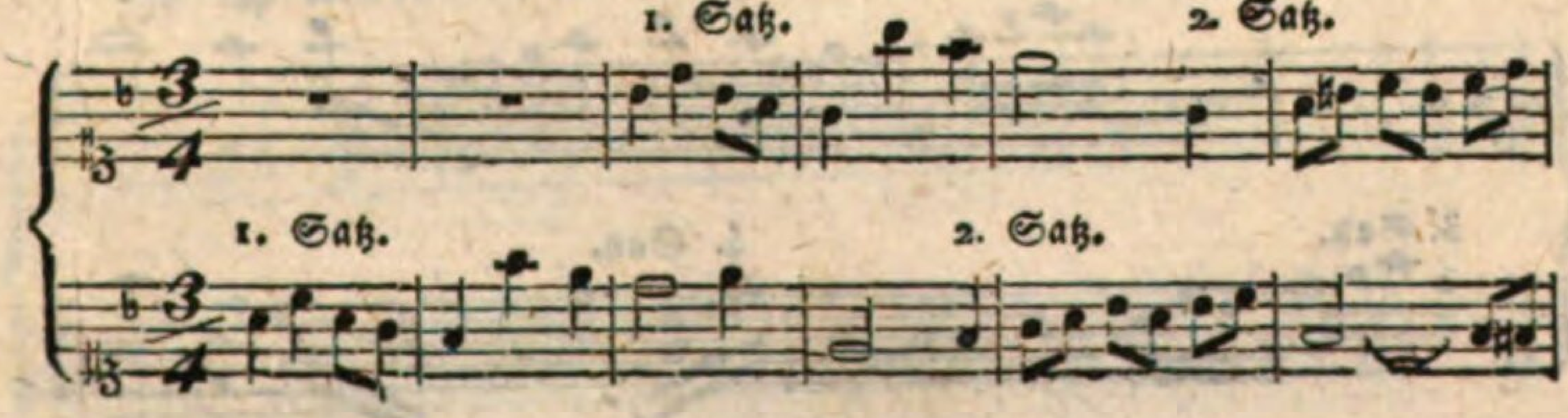


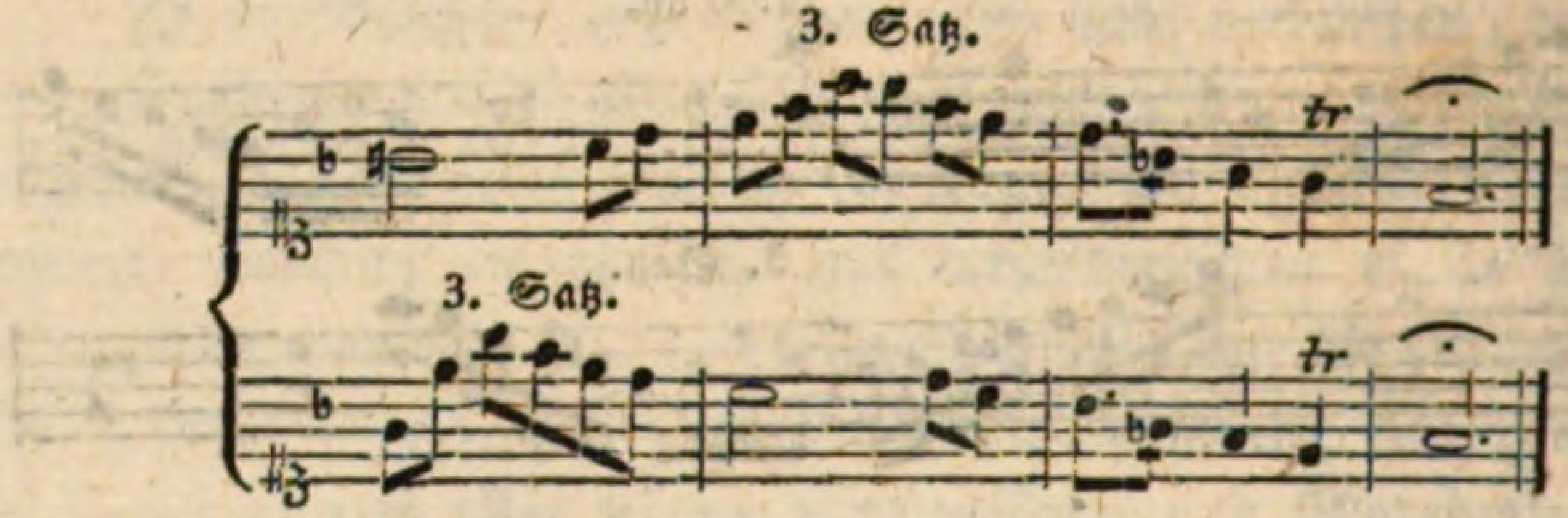


In der Secunde. Imitatio in Secunda superiori, vel inferiori.

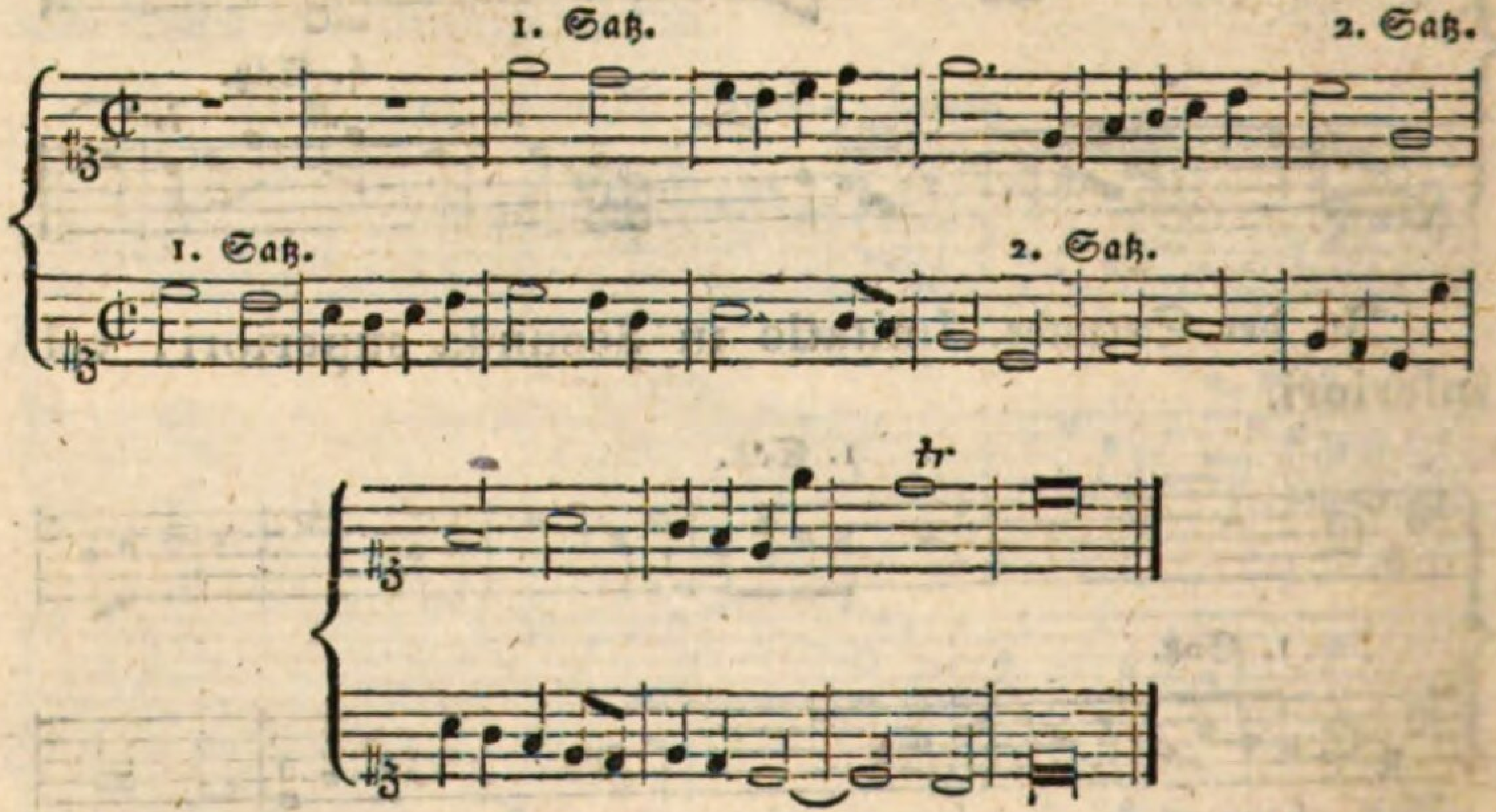


Oder:

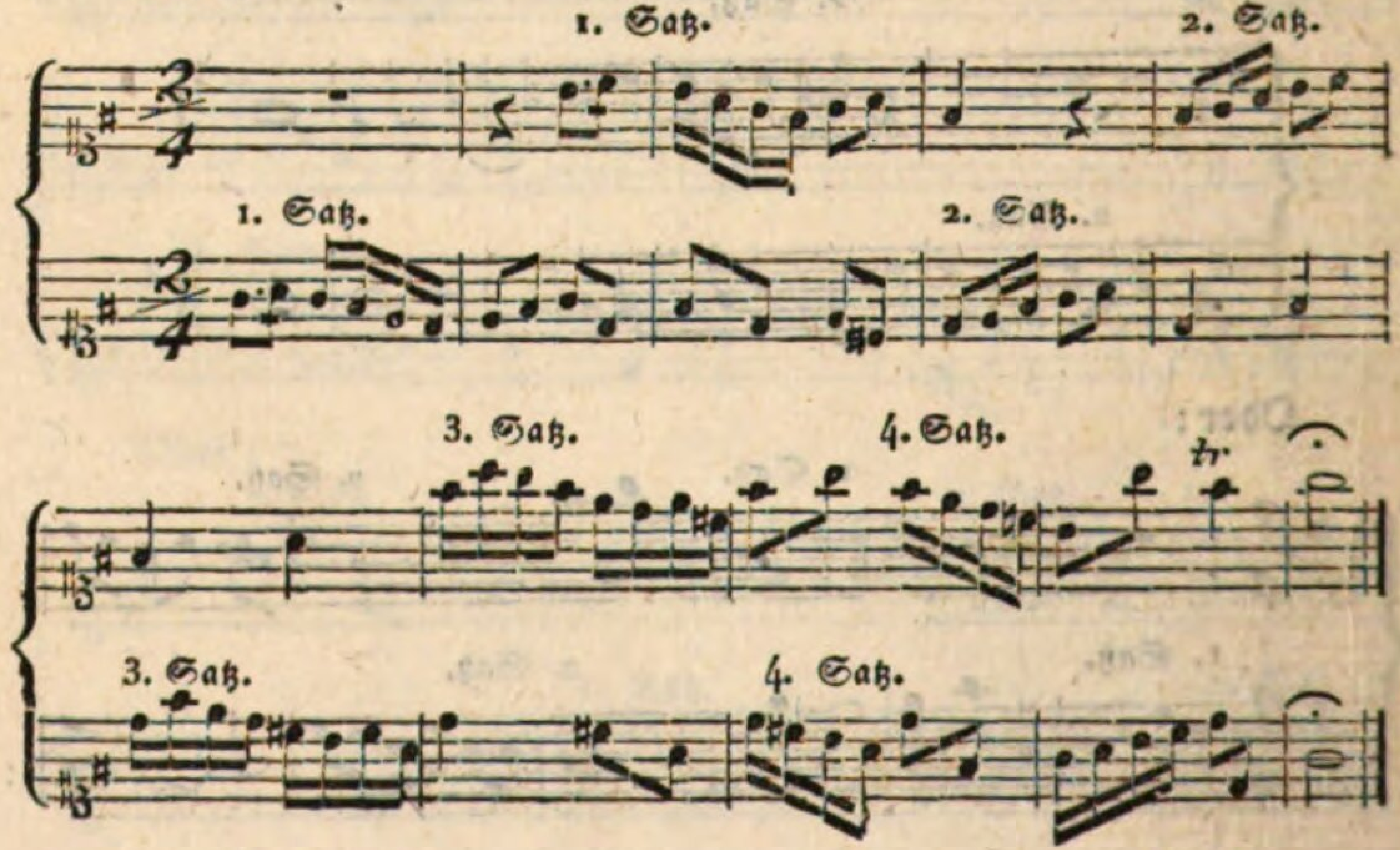




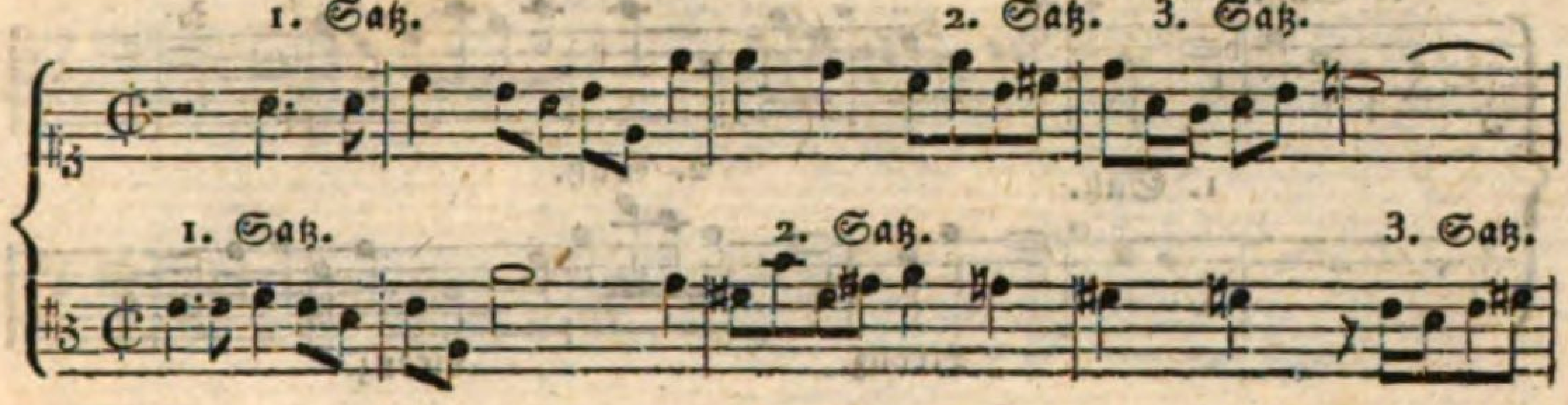
In der Terz. Imitatio in hypoditono-hyperdiapente.

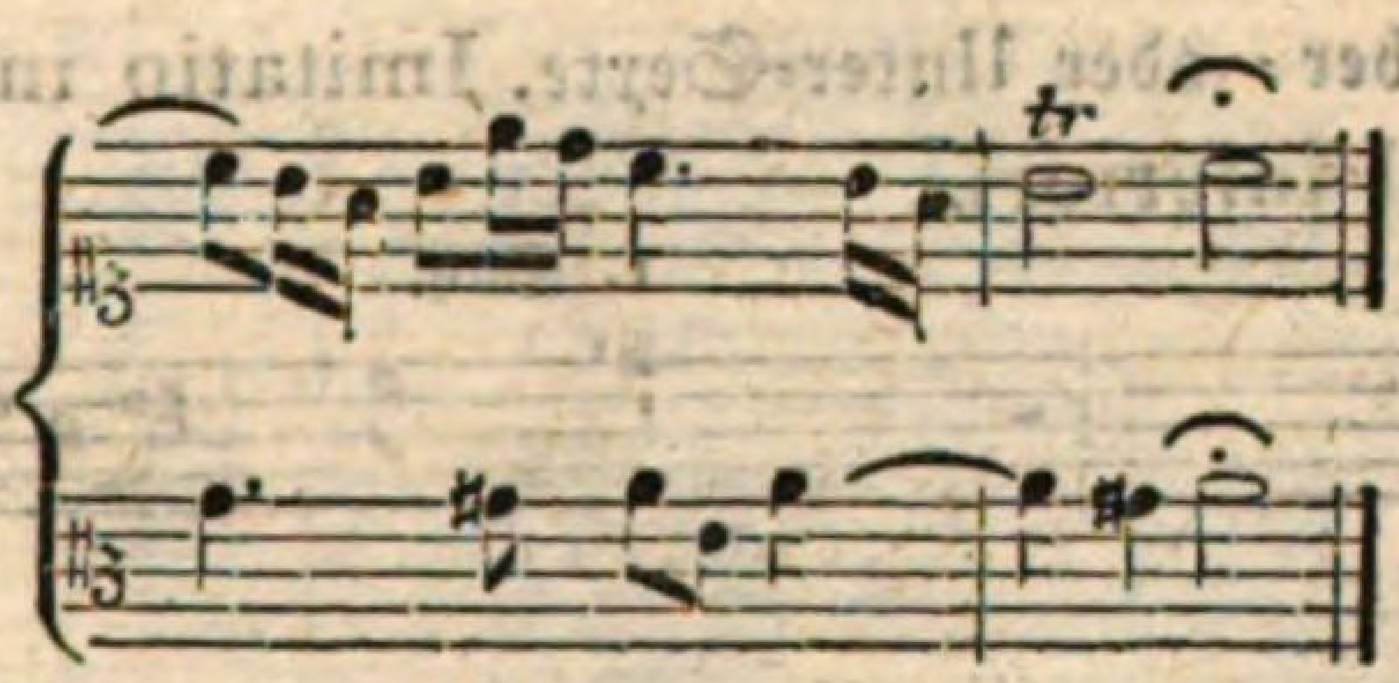


Oder:

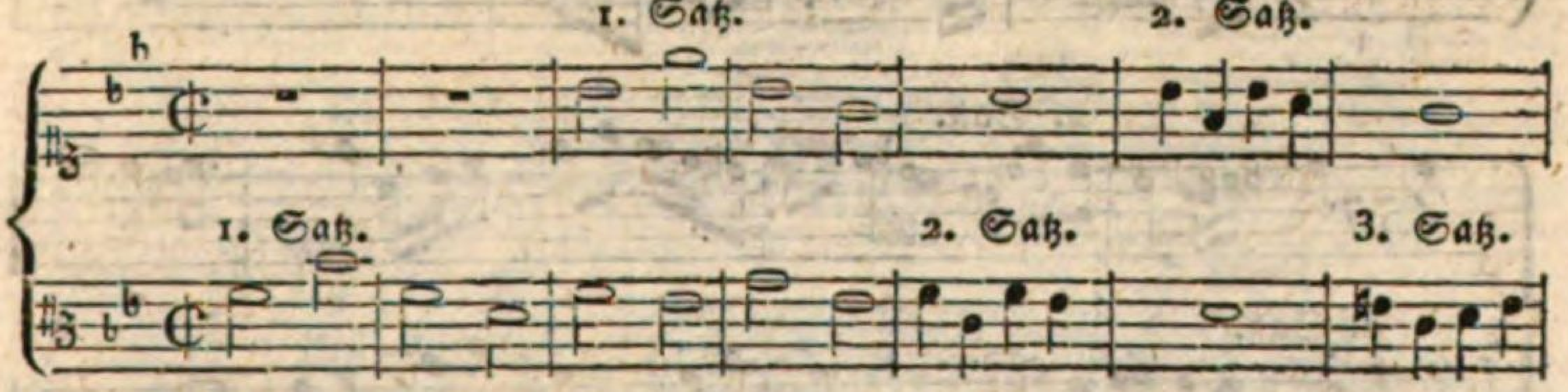


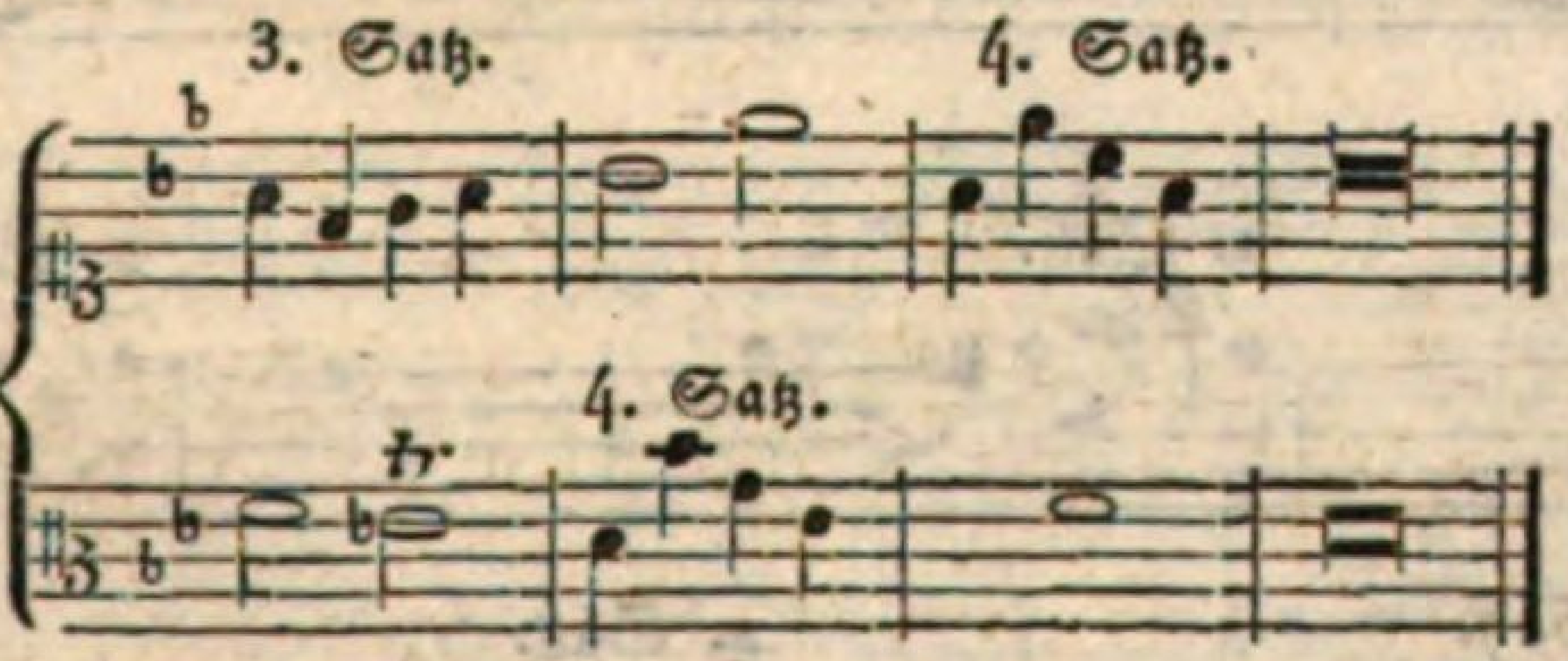
In der Quarte. Imitatio in hypodiatesseron-hyper diapente.



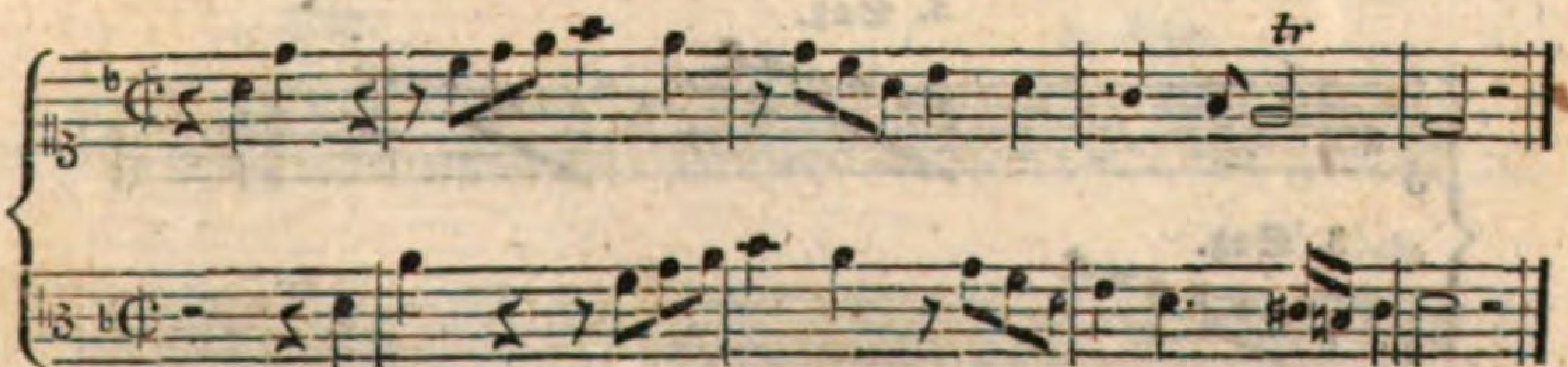


Oder:

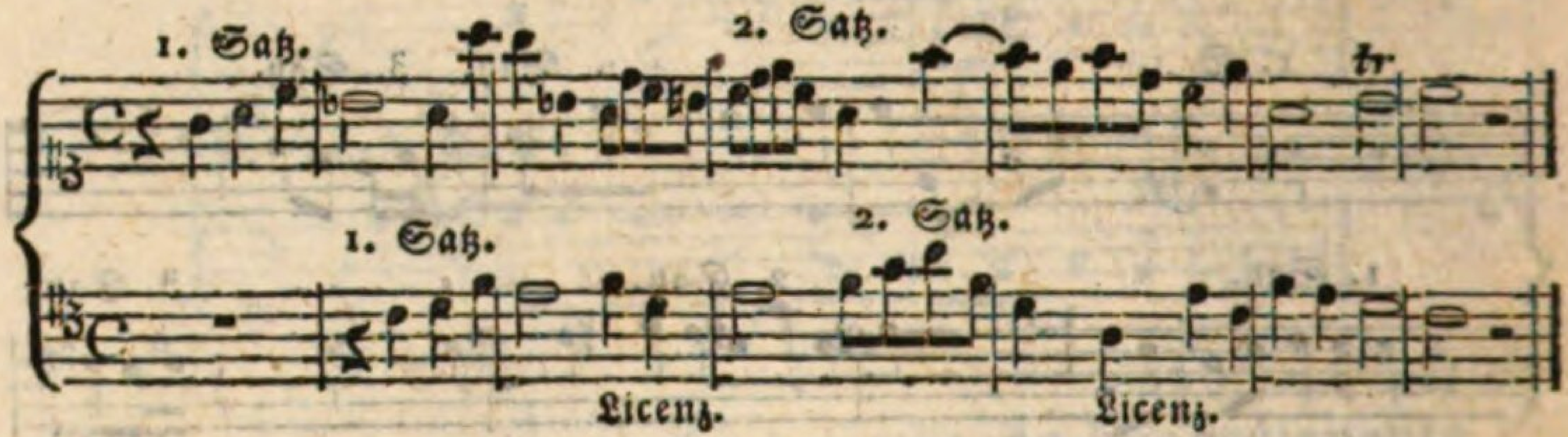




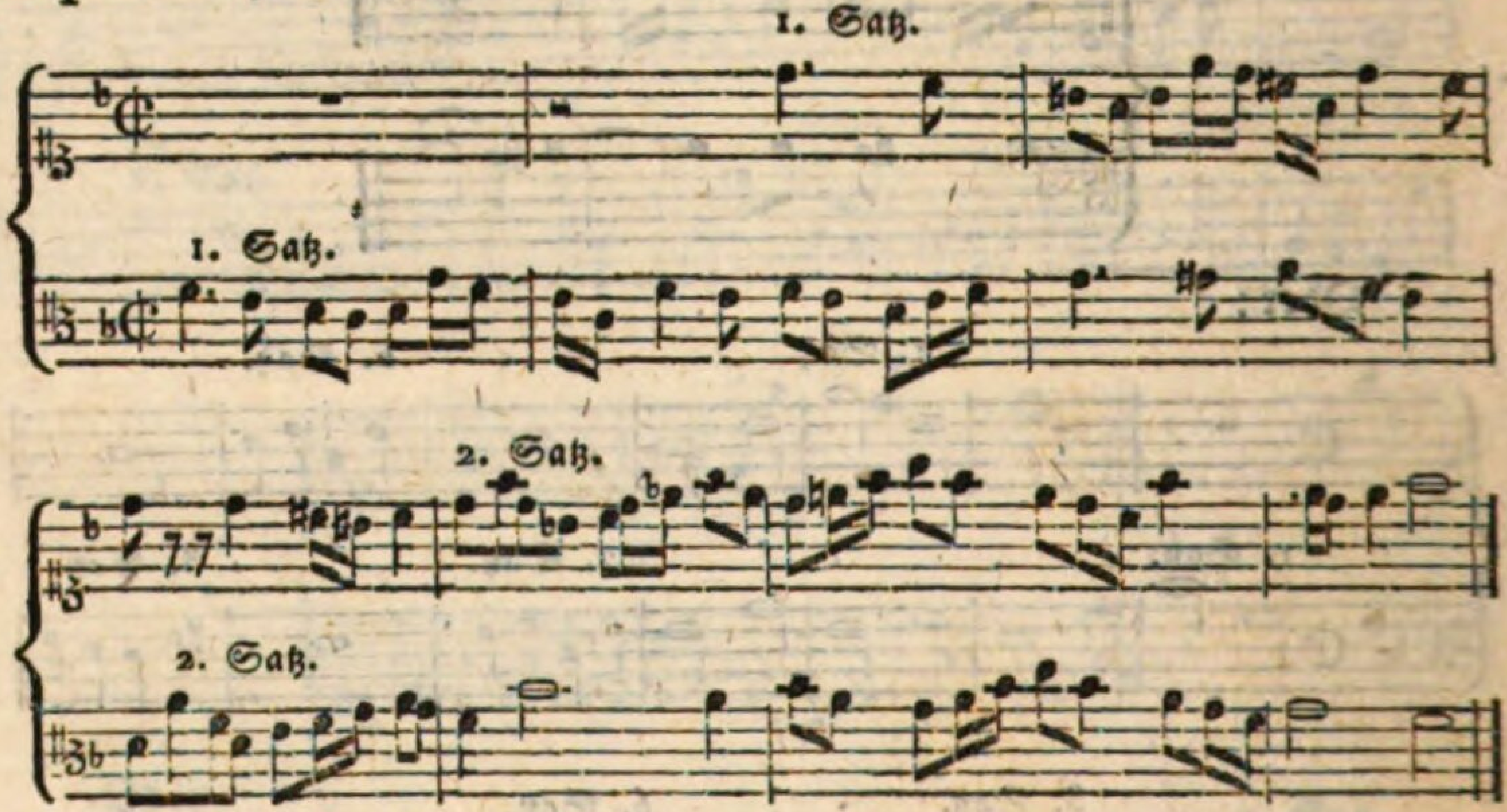
In der Unter-Quinte. Imitatio in hyper-hypodiapente.



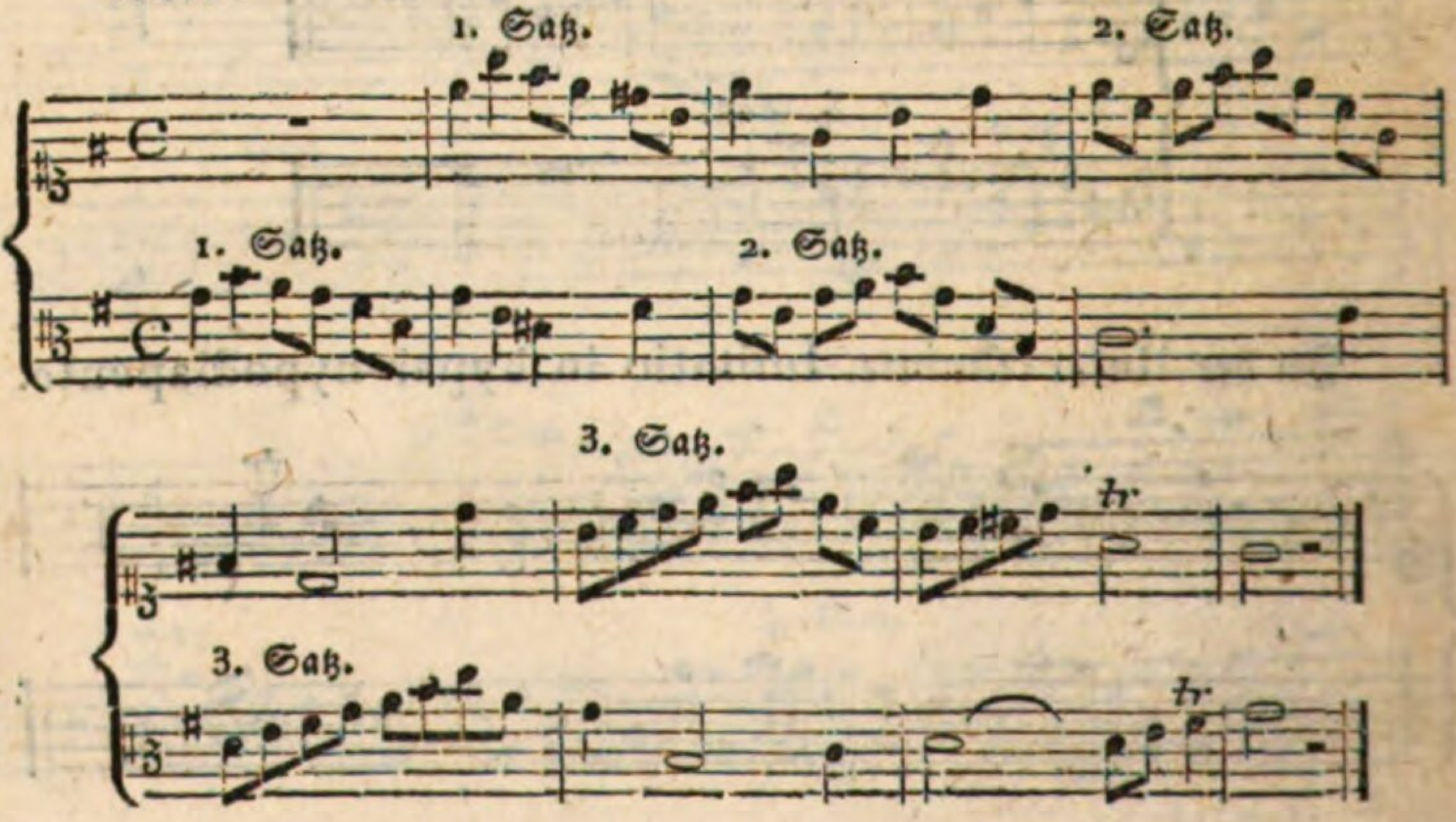
Oder:



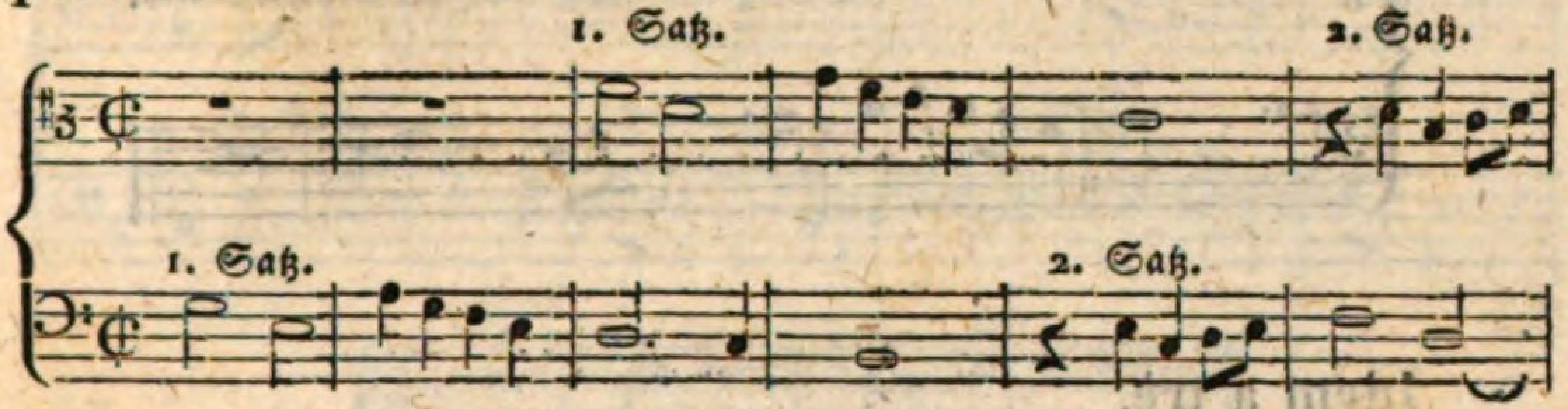
In der Ober- oder Unter-Sexte. Imitatio in hexachordo superiori, vel inferiori.

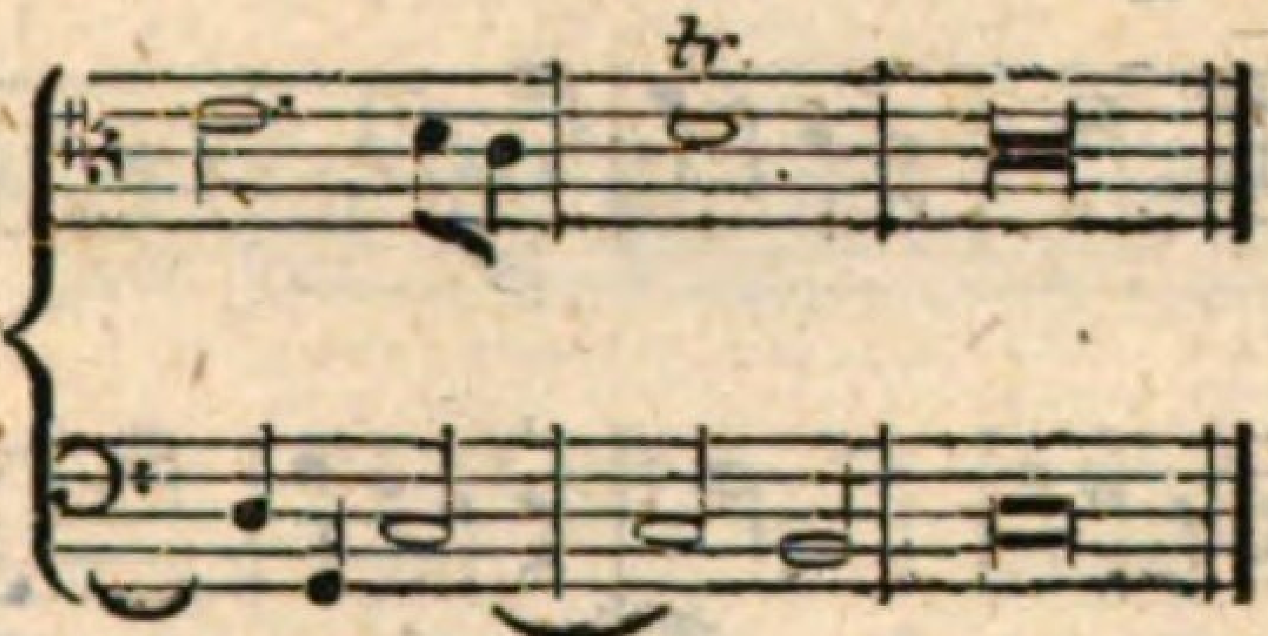


Oder:

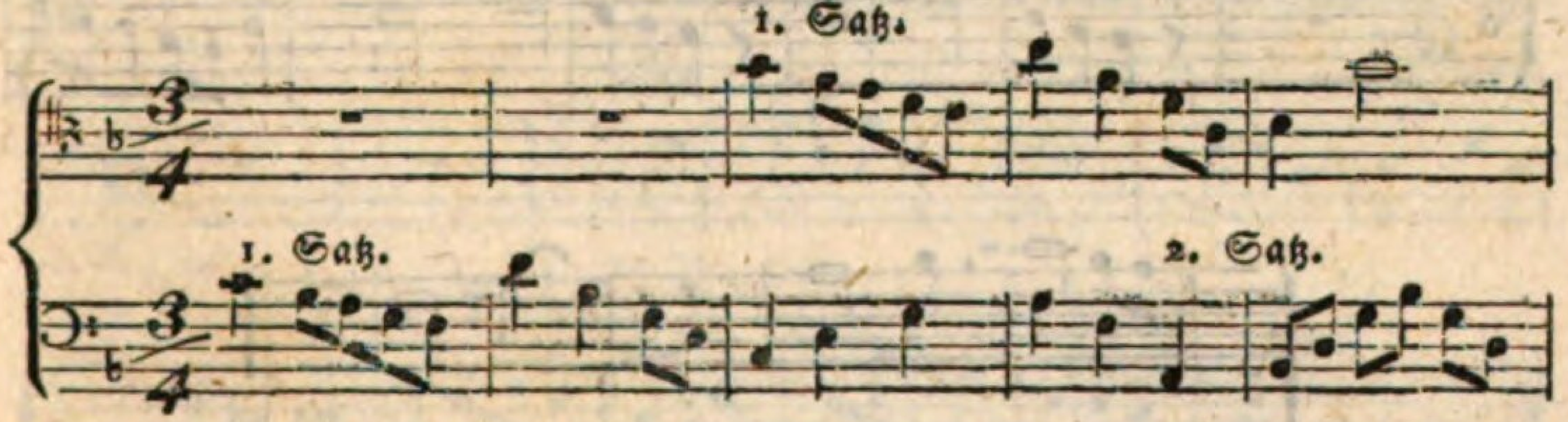


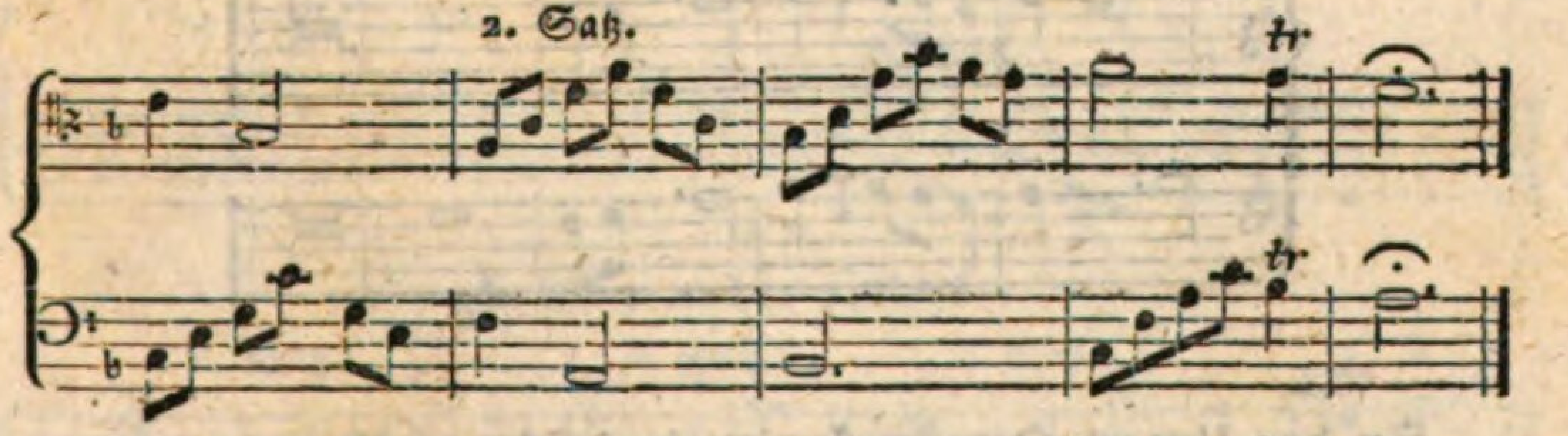
In der Ober-Septime. Imitatio in heptachordo superiori.



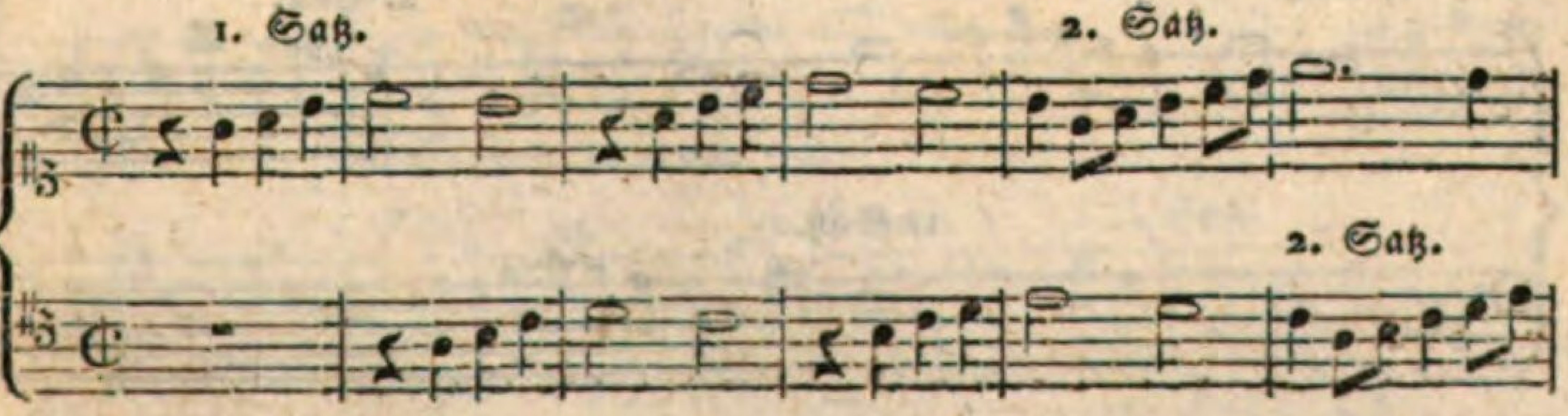


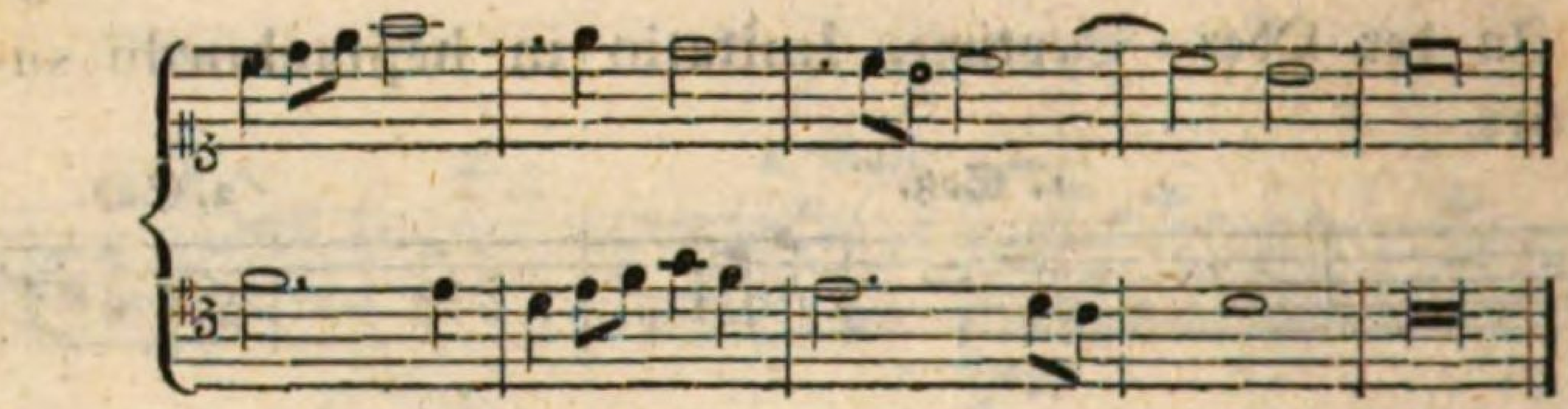
Oder:



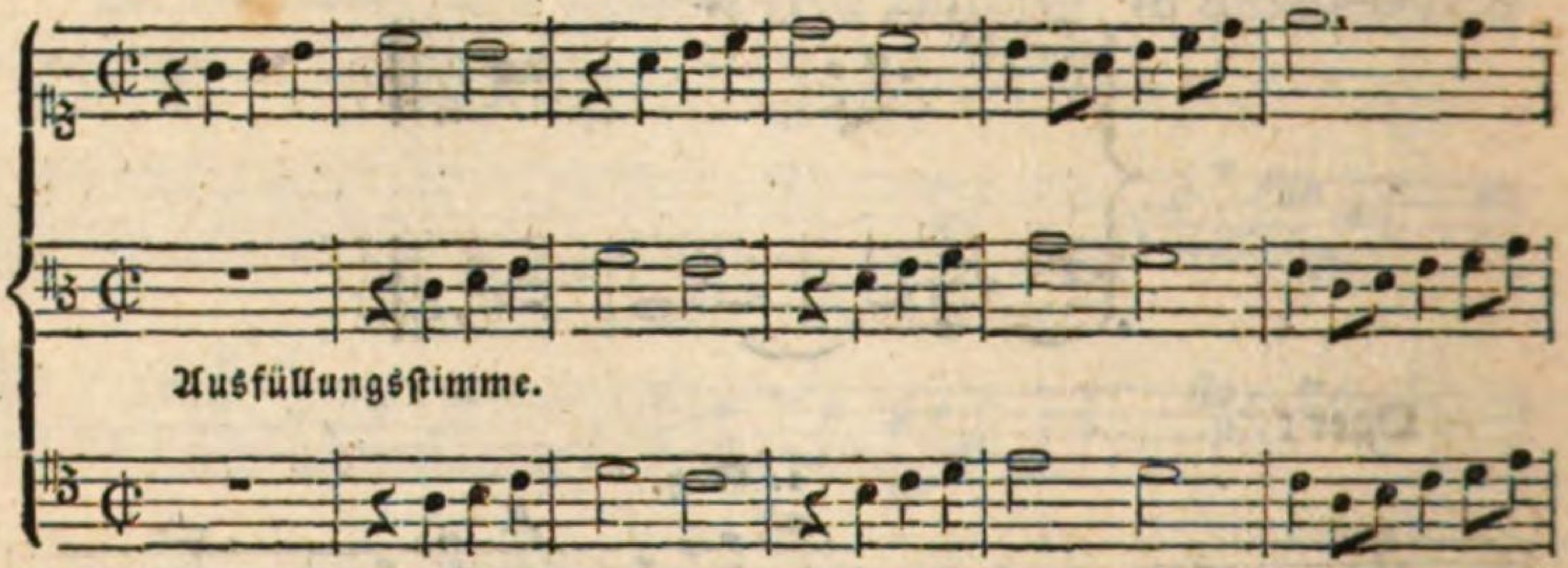


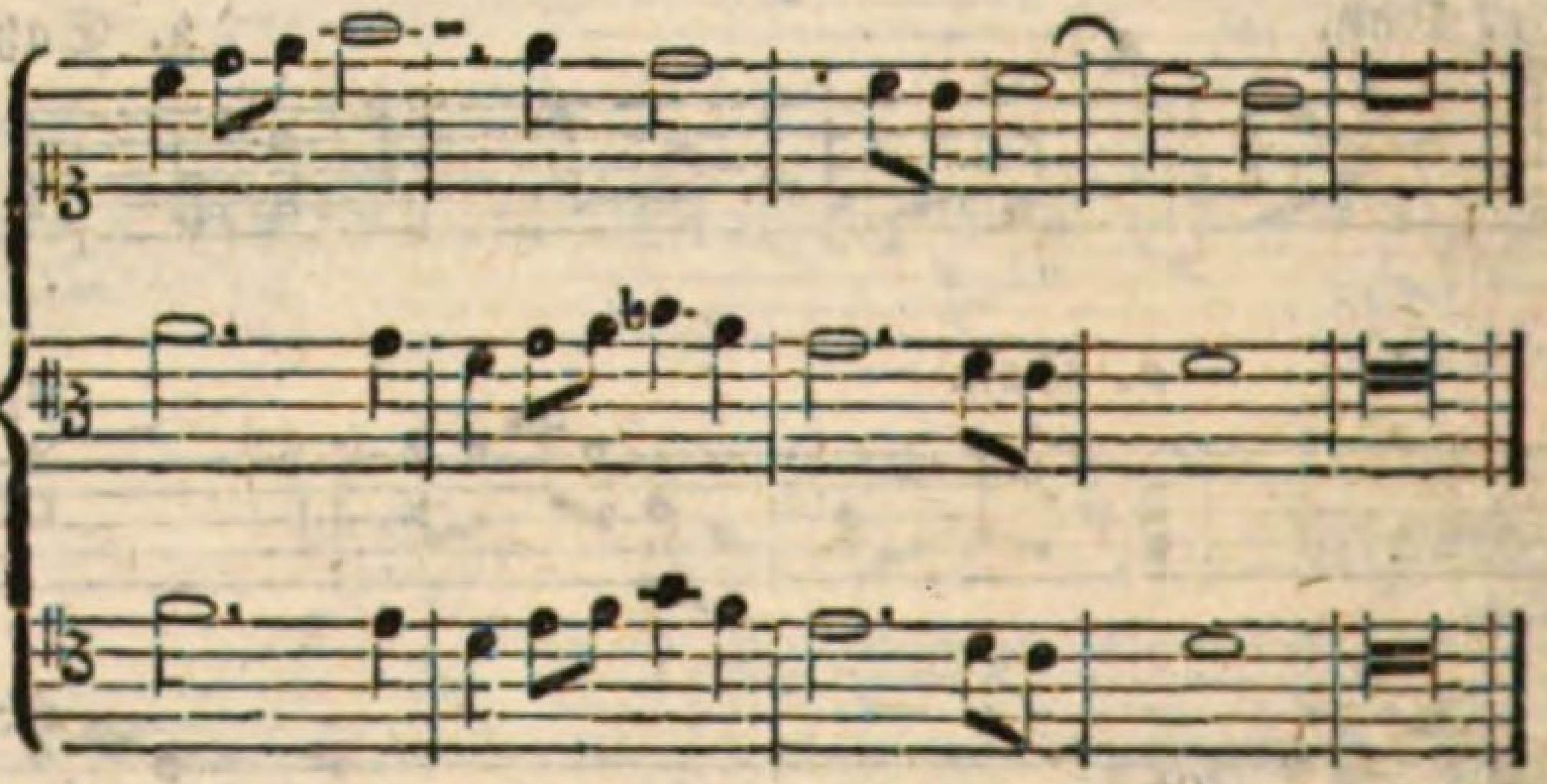
In der Unter-Septime. Imitatio in heptachordo inferiori.



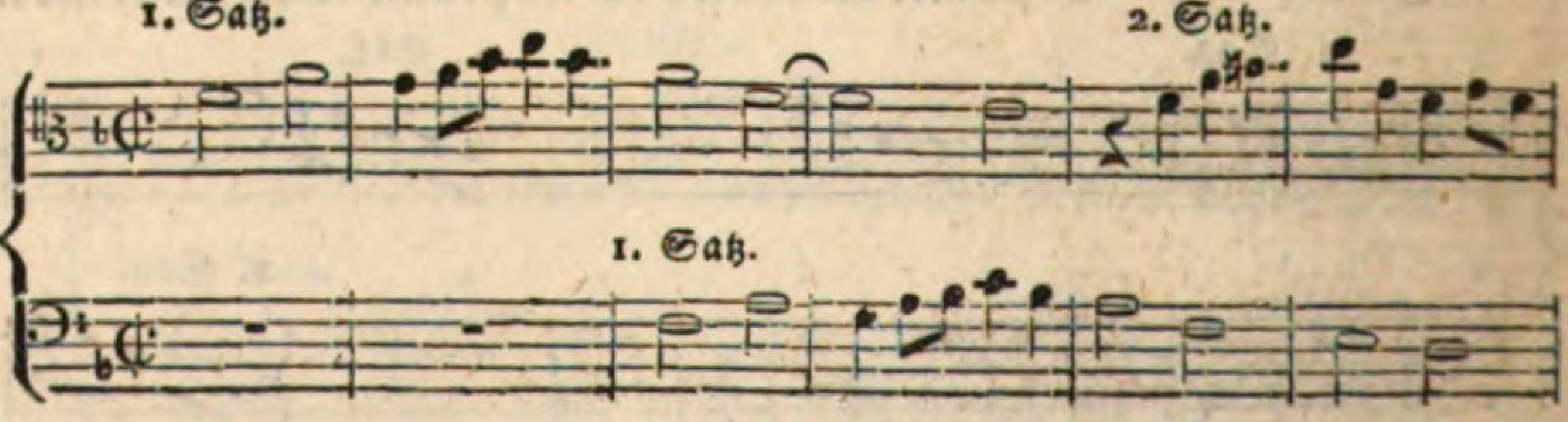


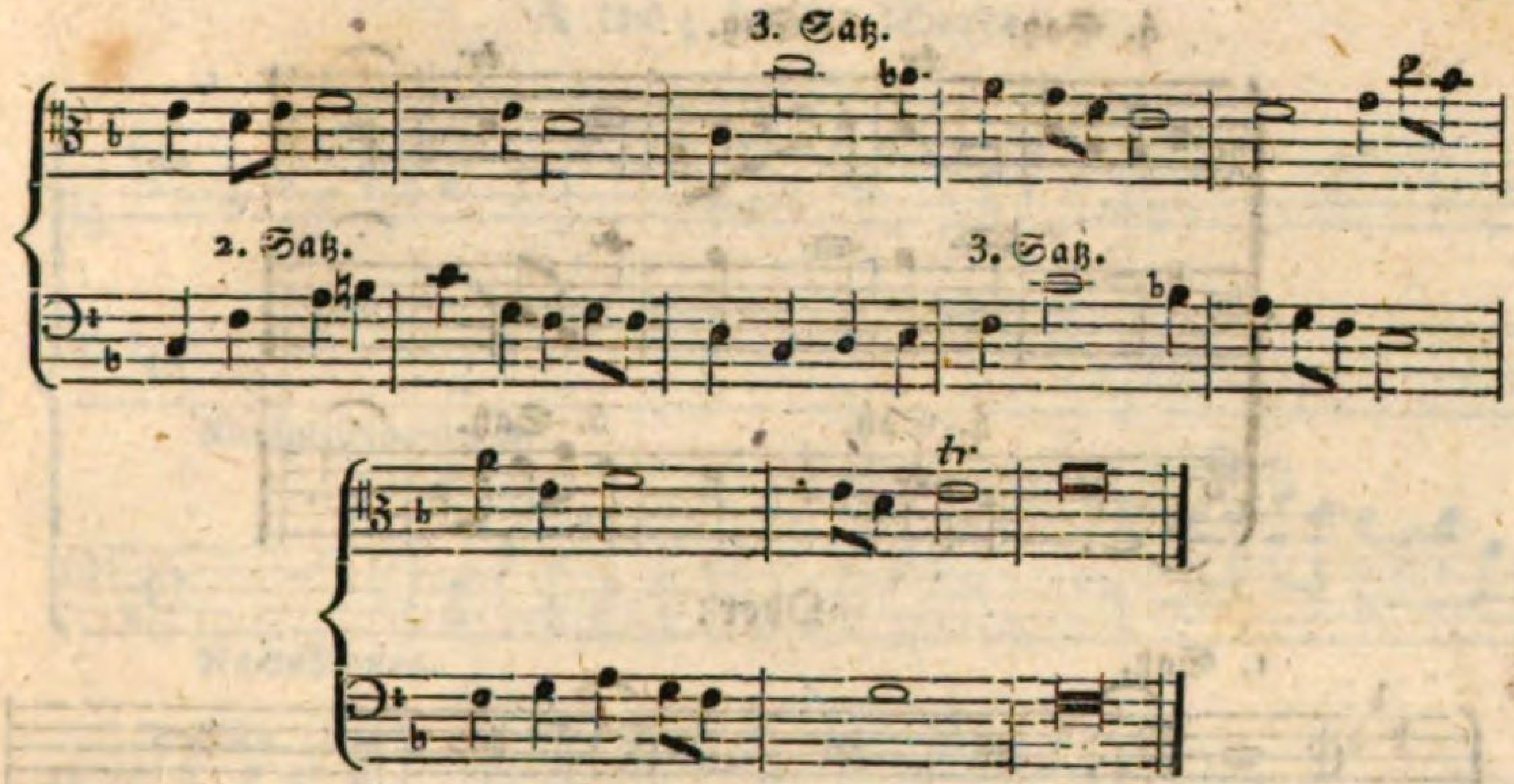
Idem a trè.



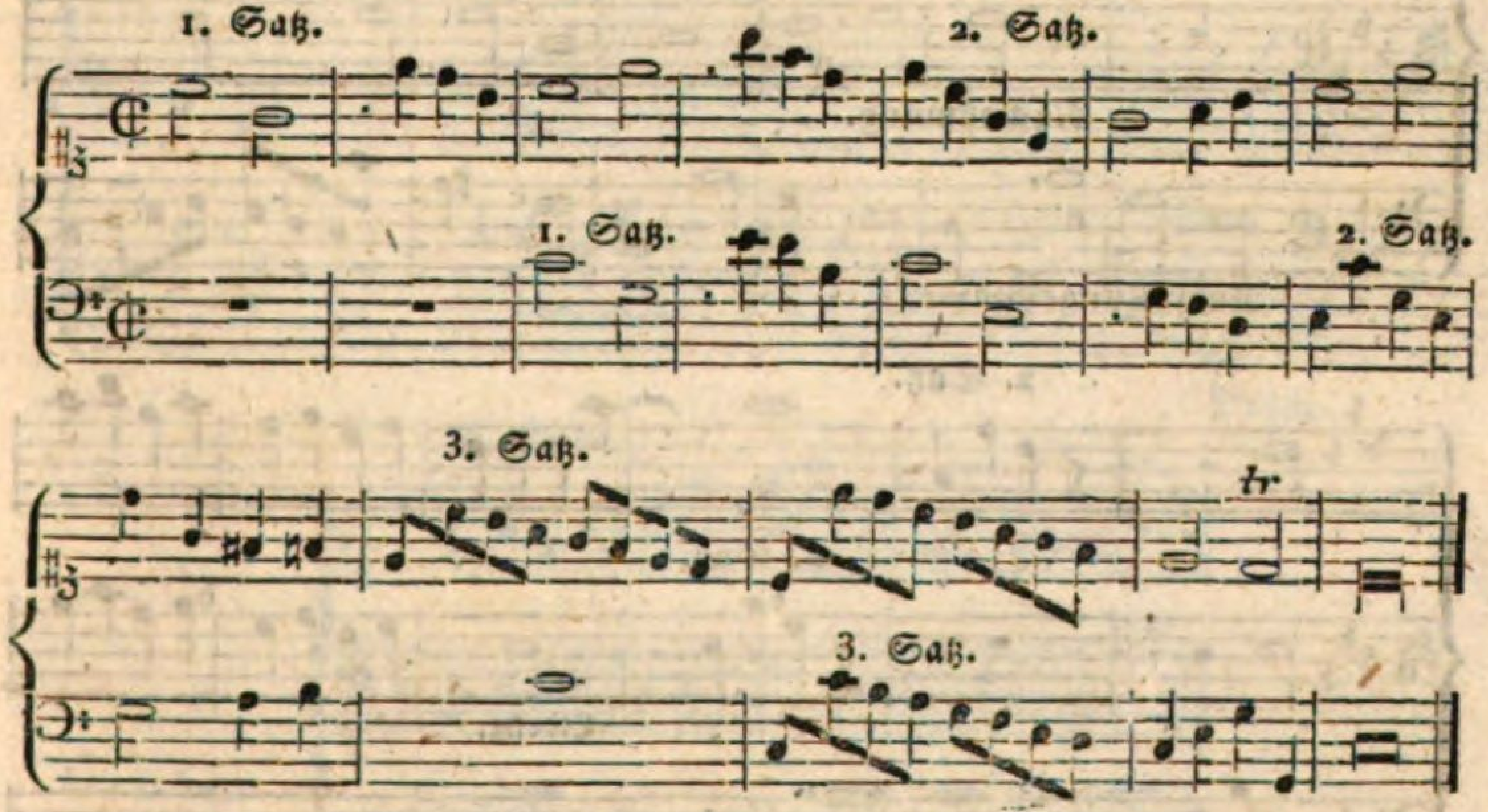


In der Unter-Octave. Imitatio in hypodiapason.

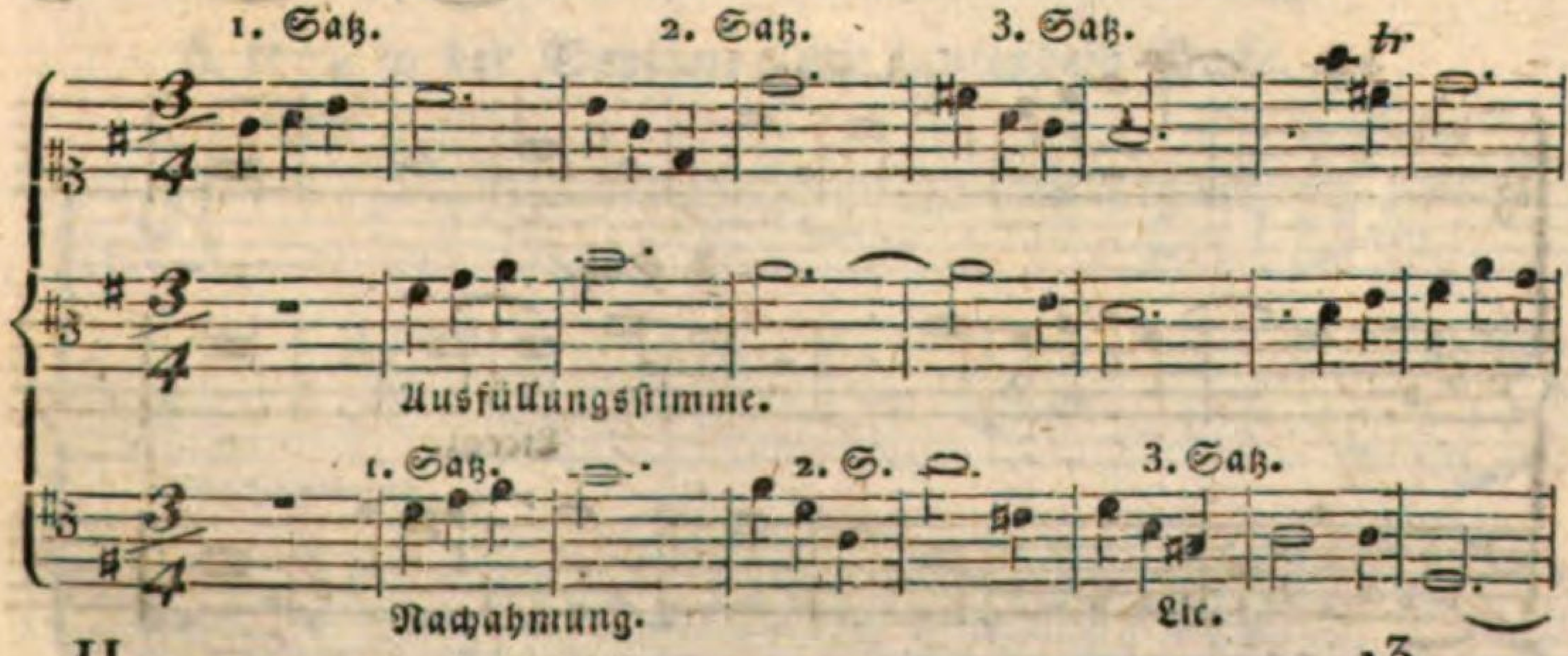


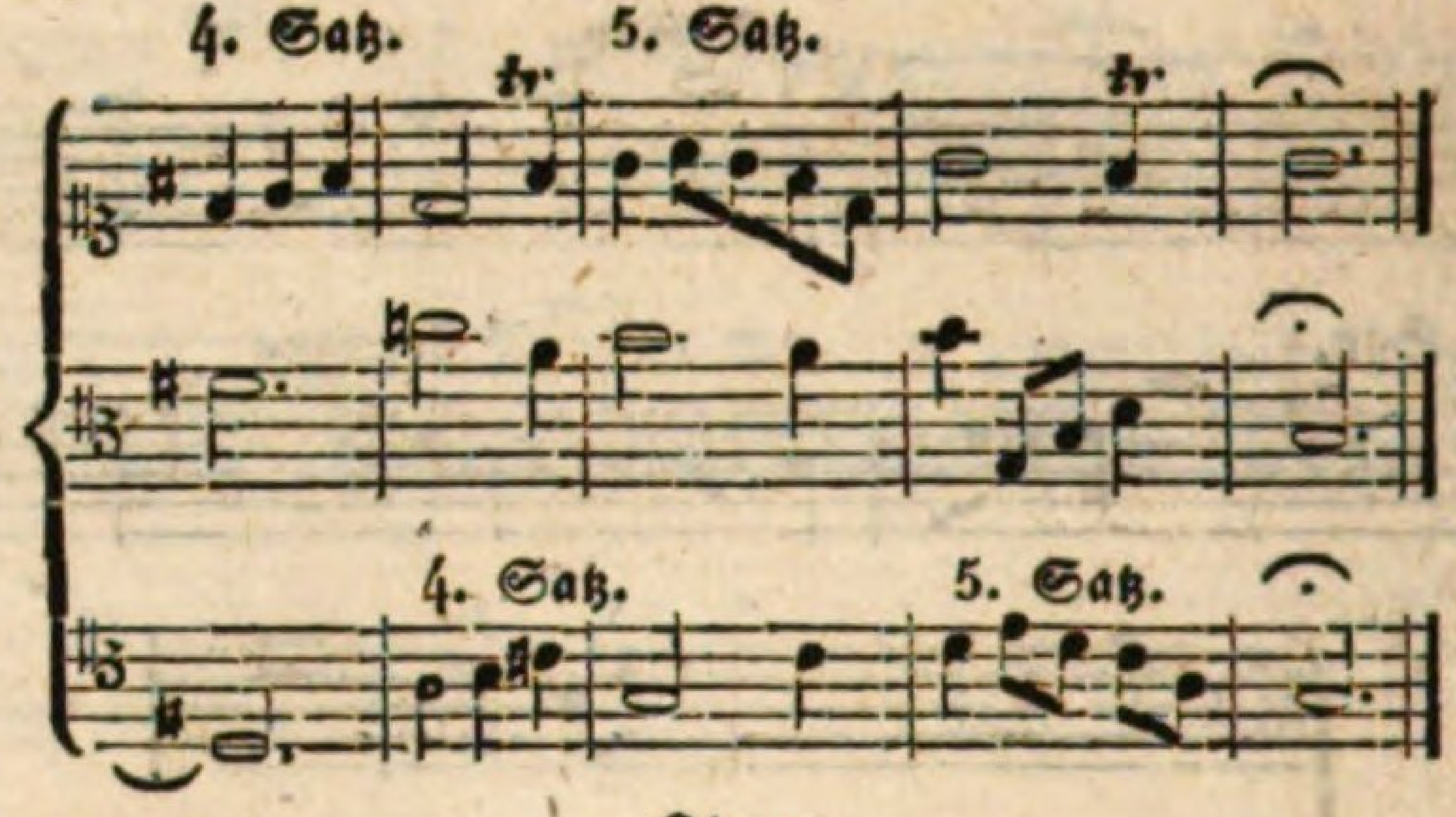


Oder:

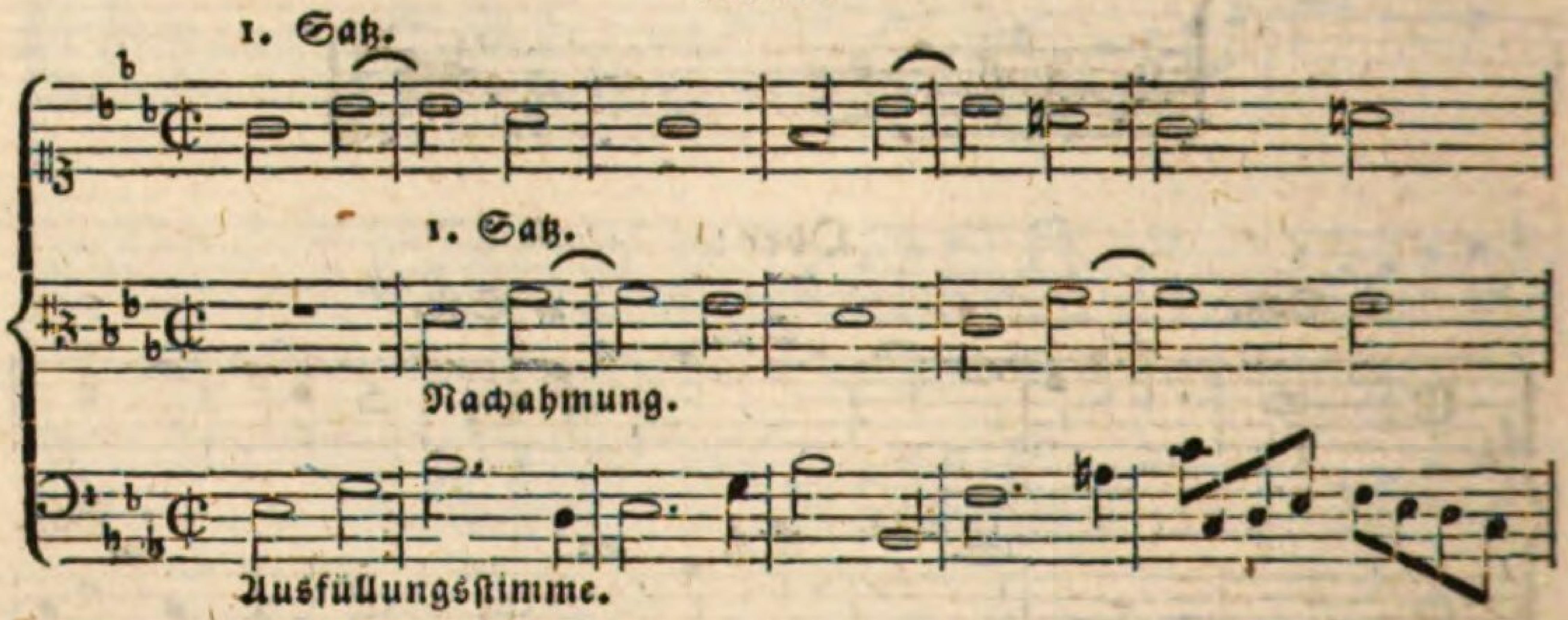


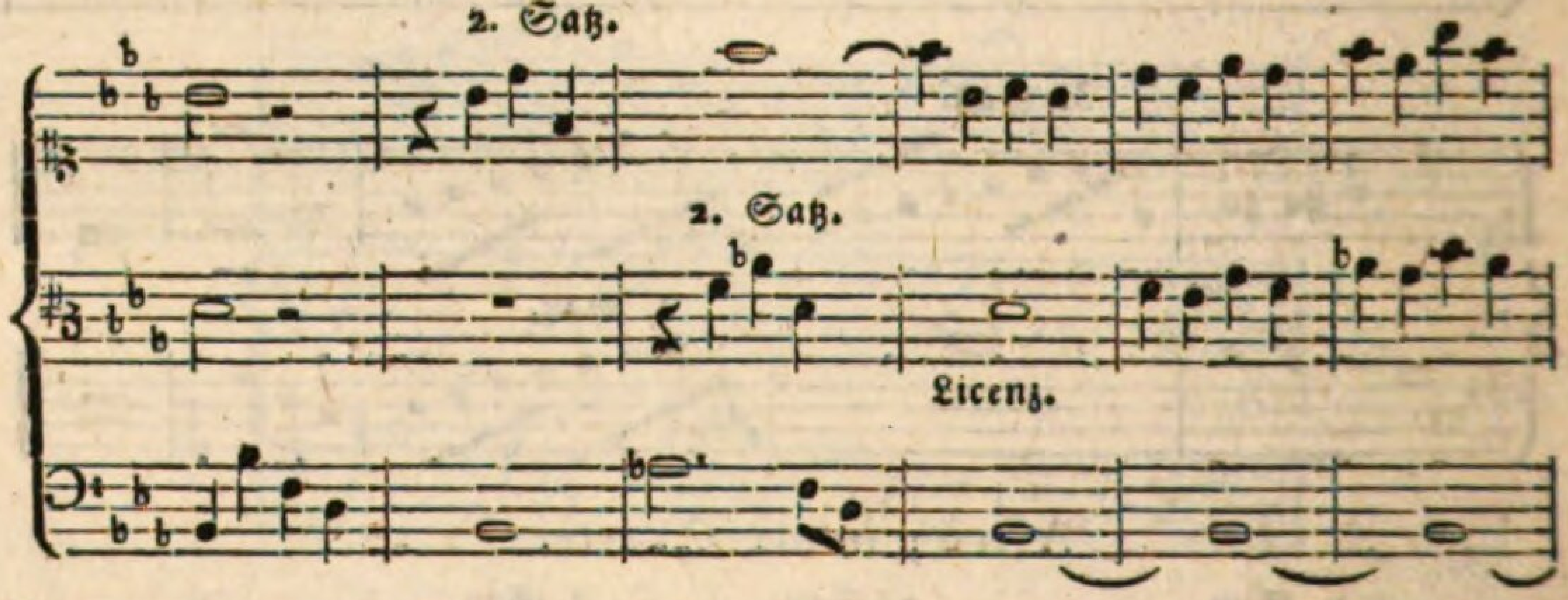
A trè; in der Quarte.

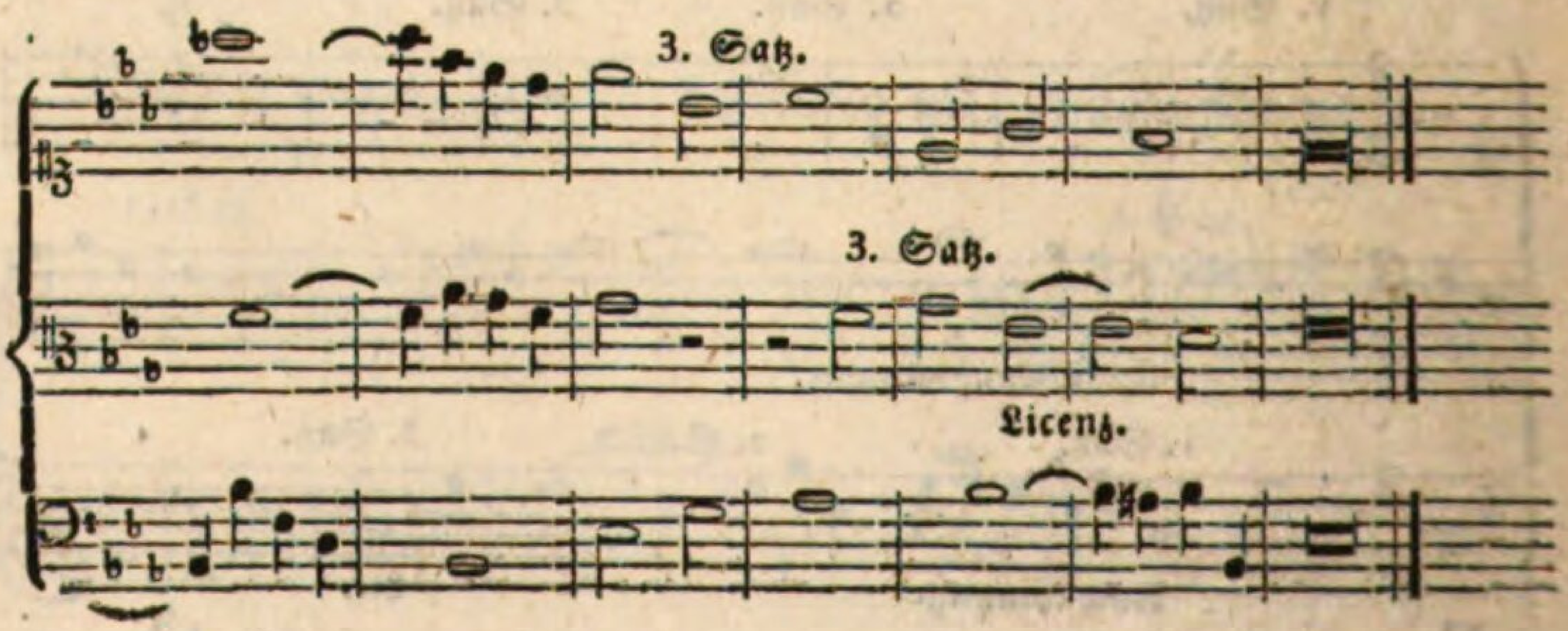



4. Satz.
5. Satz.
tr
tr
4. Satz.
5. Satz.

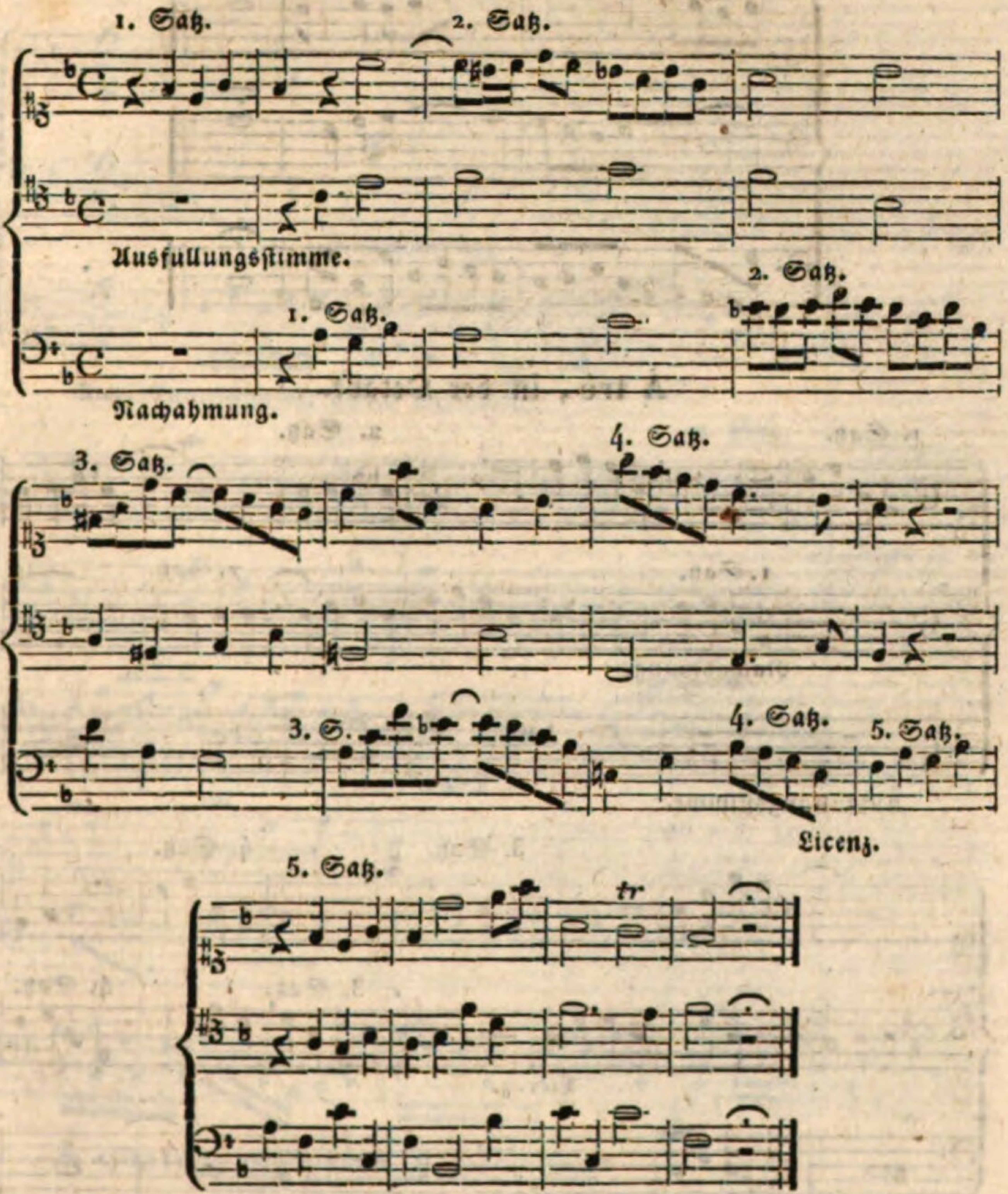
Oder:


1. Satz.
1. Satz.
Nachahmung.
Ausfüllungsstimme.

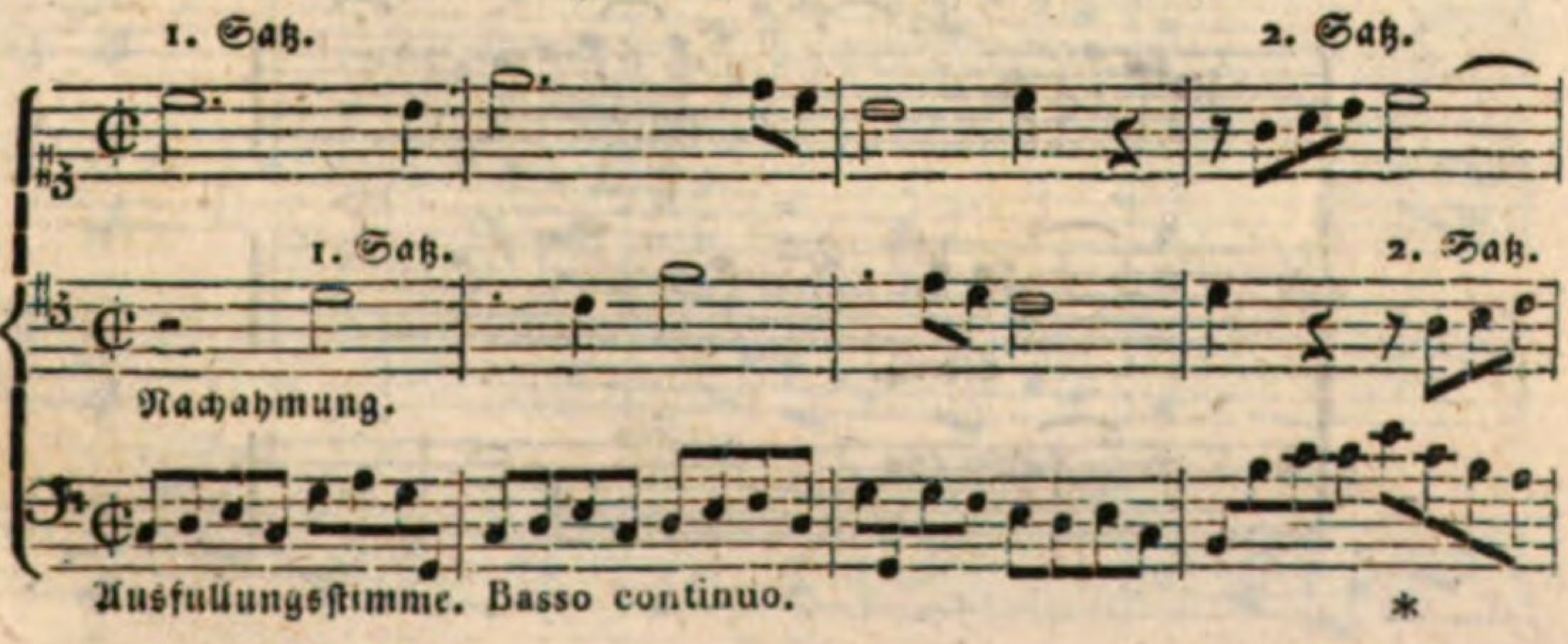

2. Satz.
2. Satz.
Licenz.

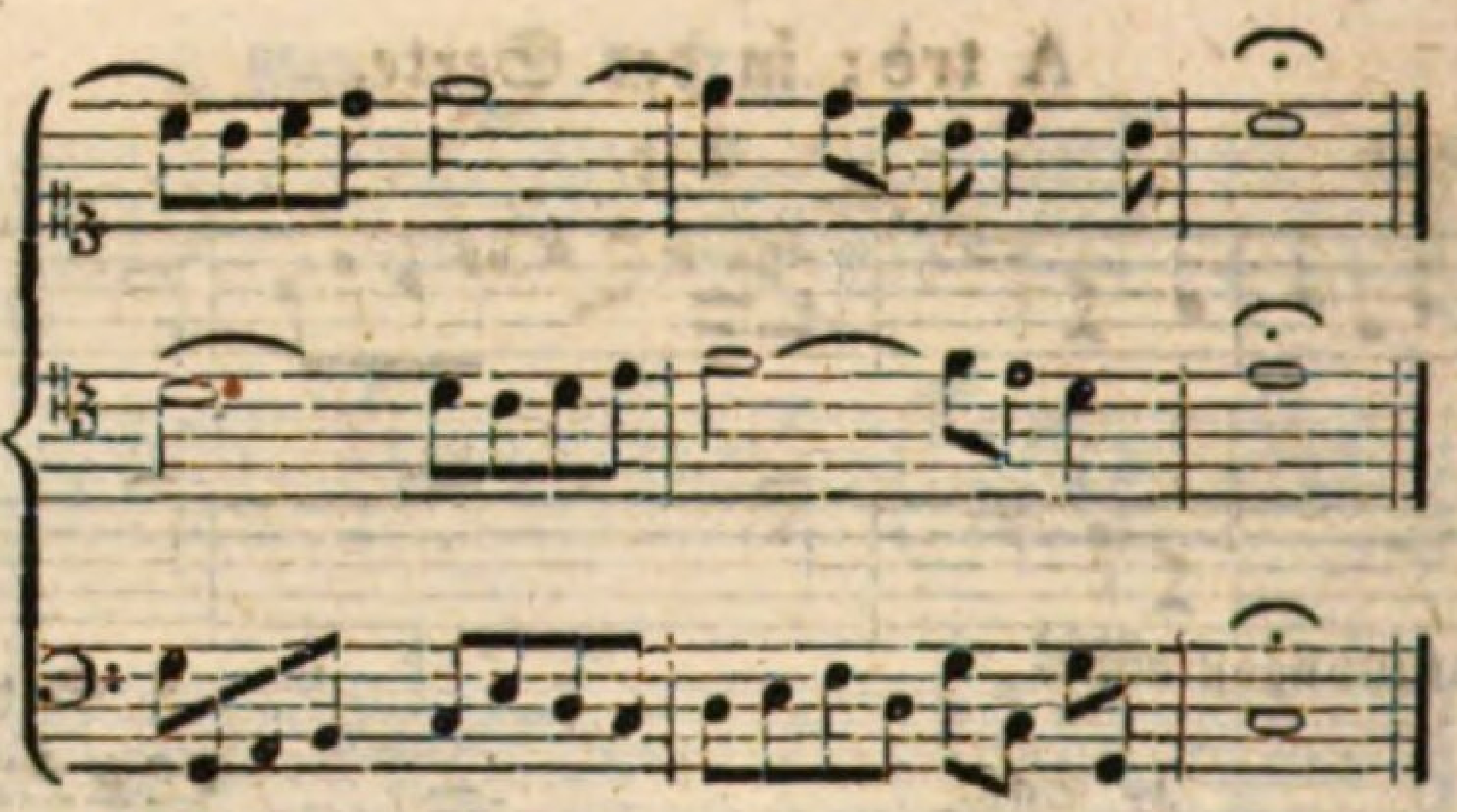

3. Satz.
3. Satz.
Licenz.

A trè; in der Sexte.

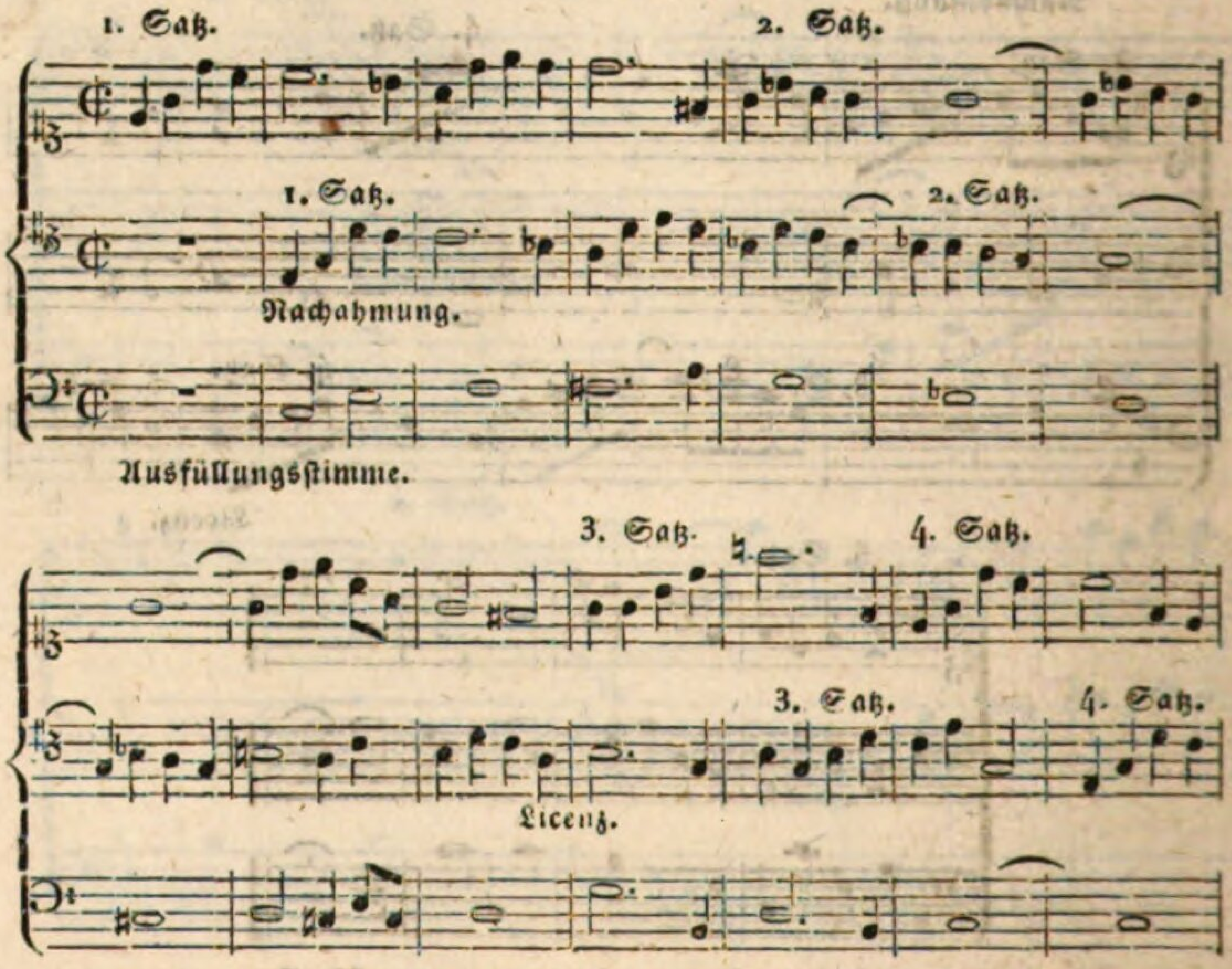


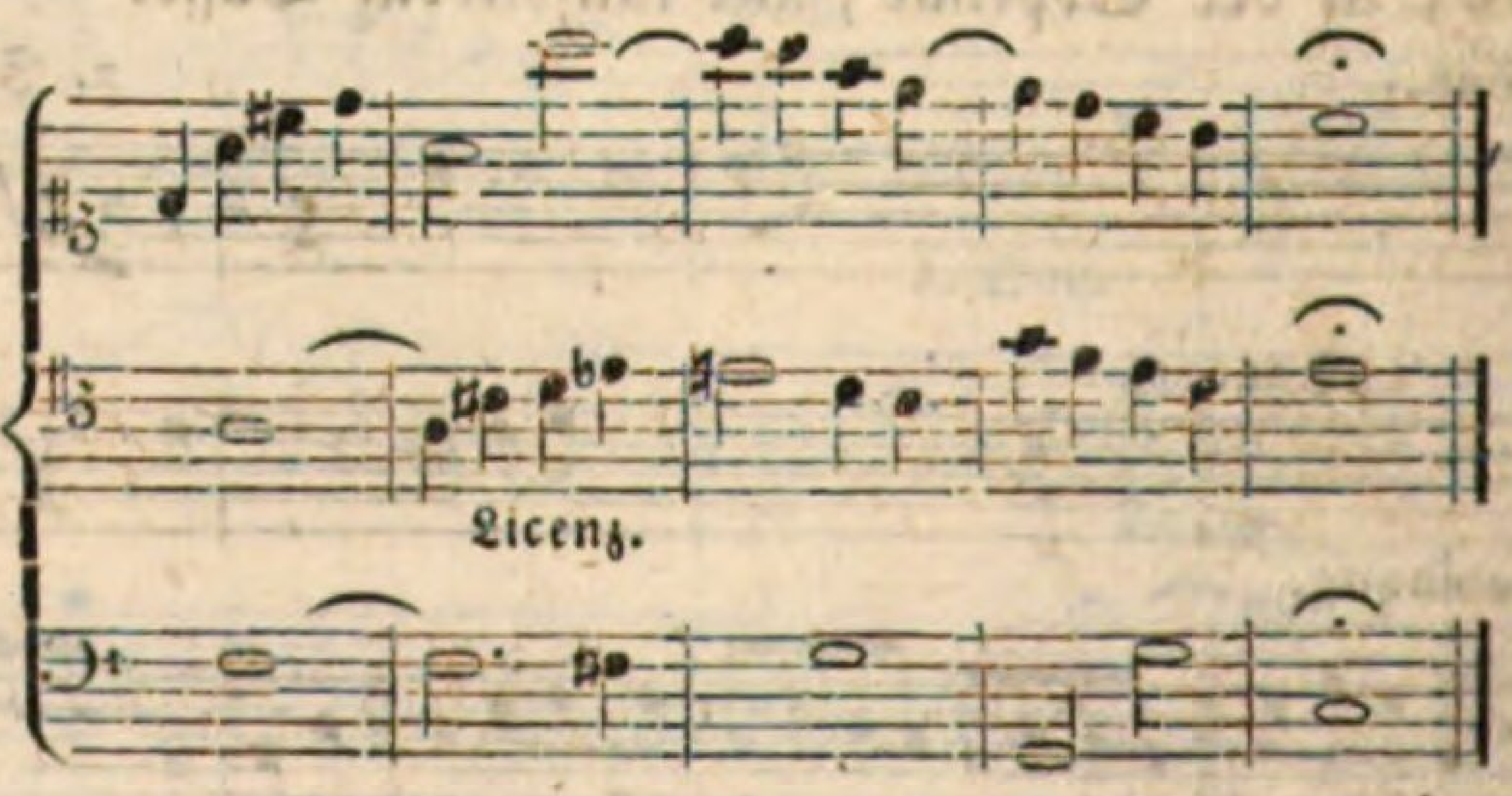
A trè, in der Septime; mit laufendem Basse.



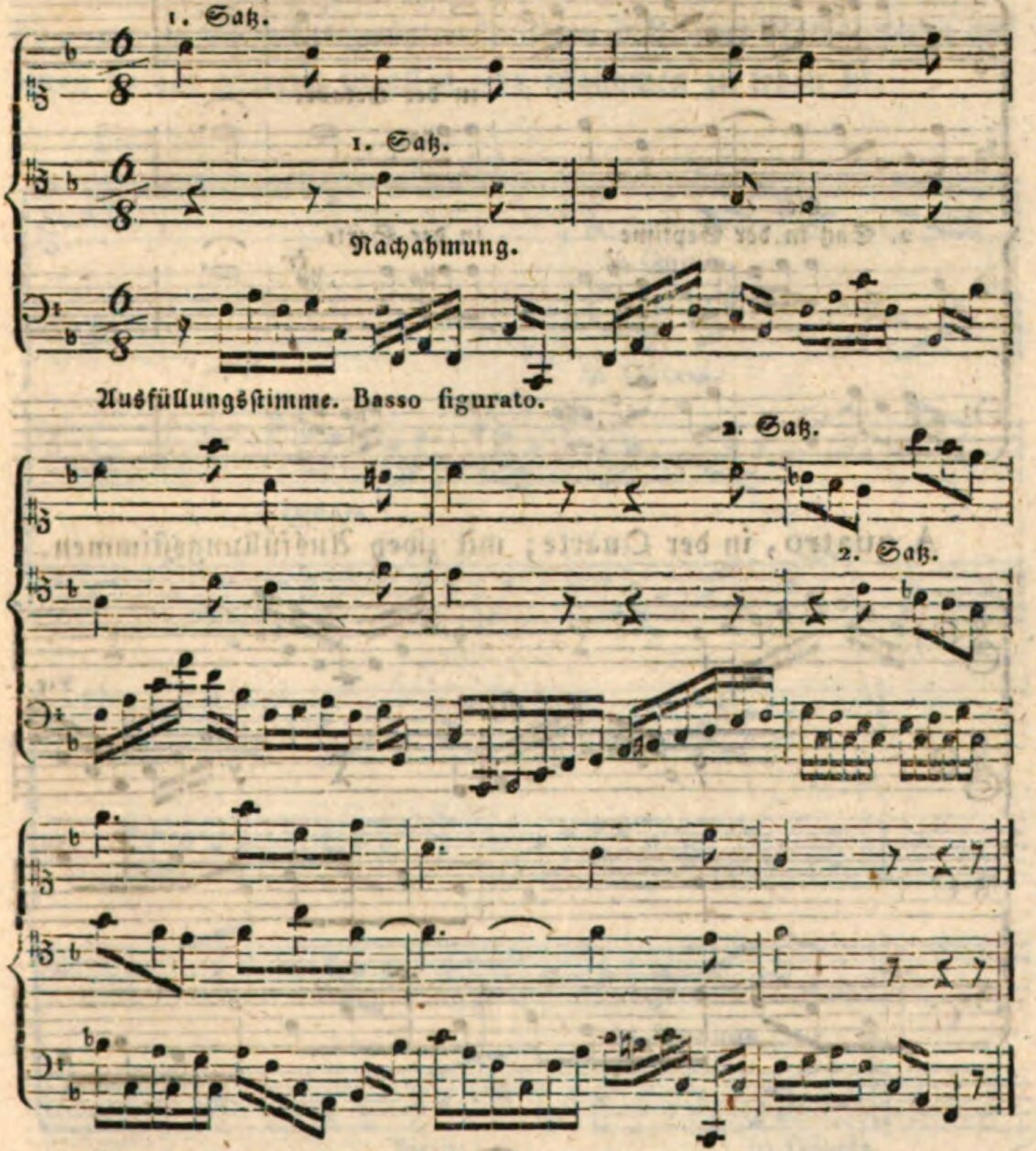


A trè, in der Octave.

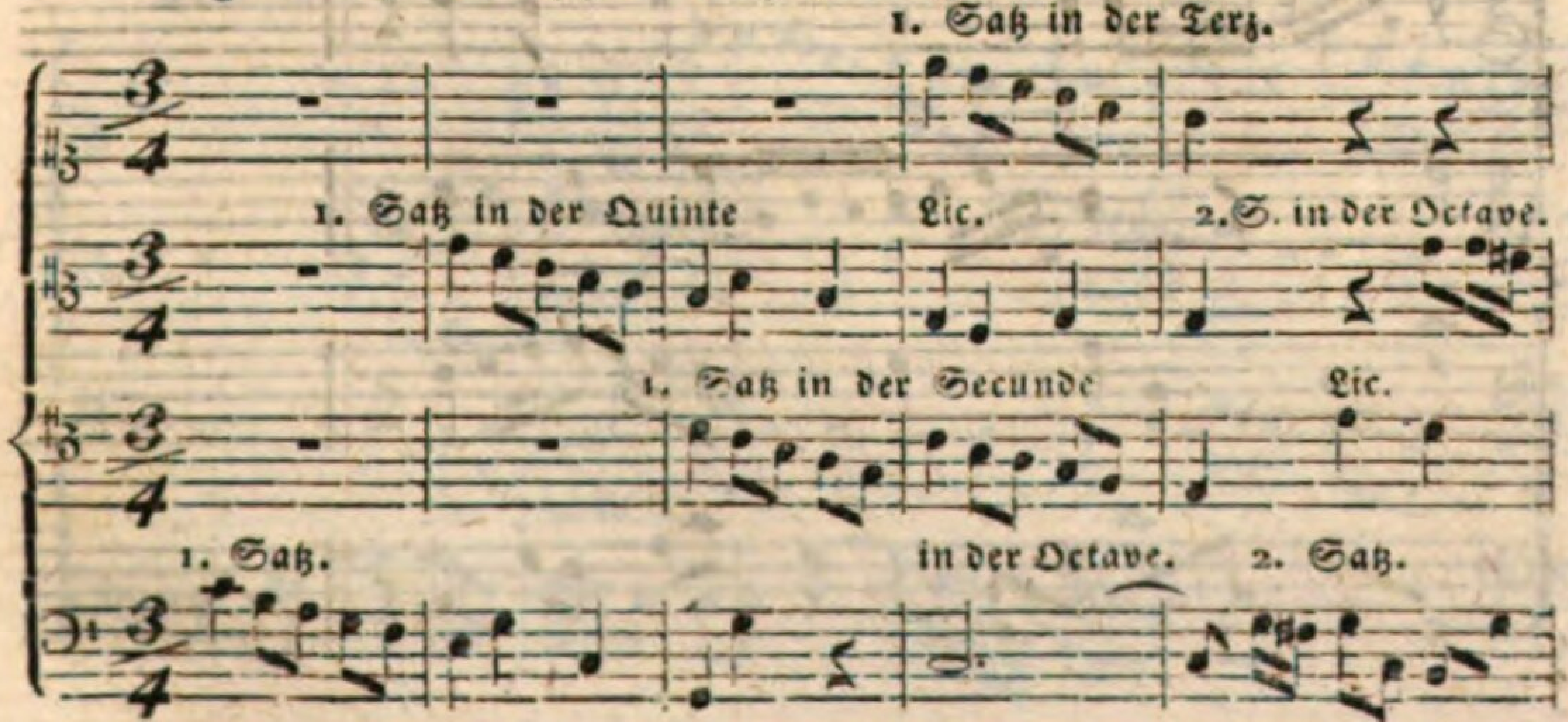


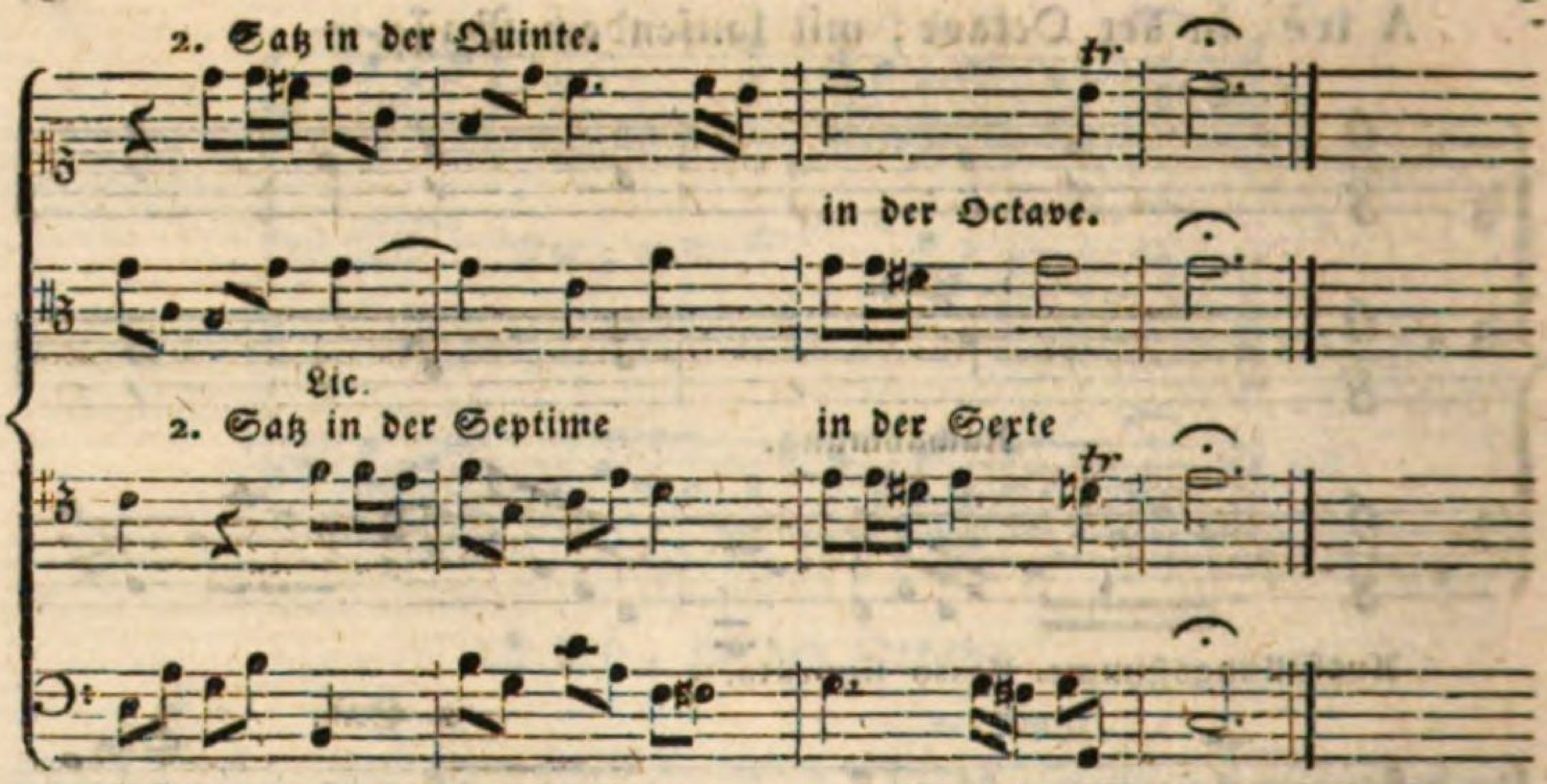


A trè, in der Octave; mit laufendem Basse.

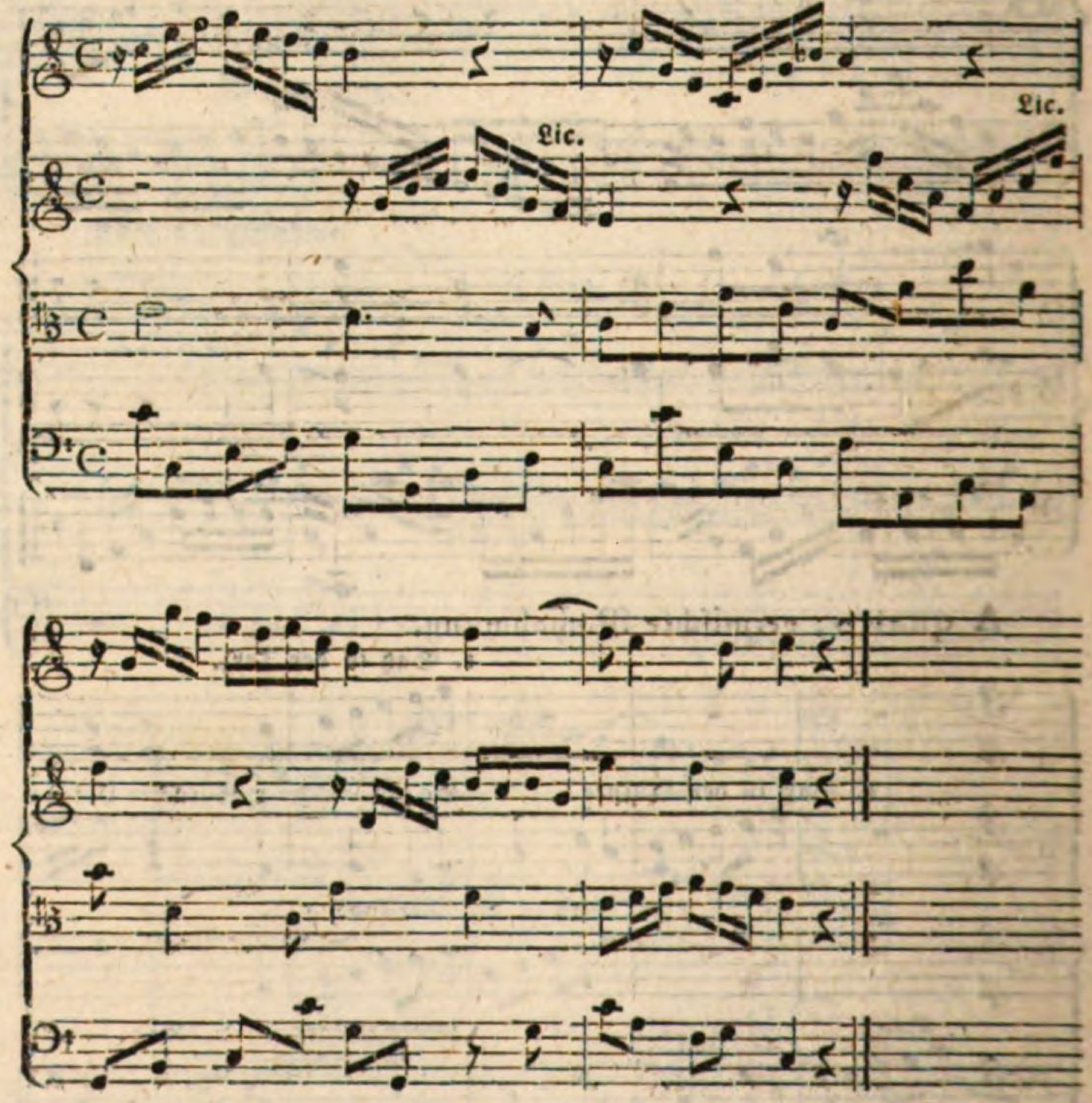


A quatro; vermischte Nachahmung.



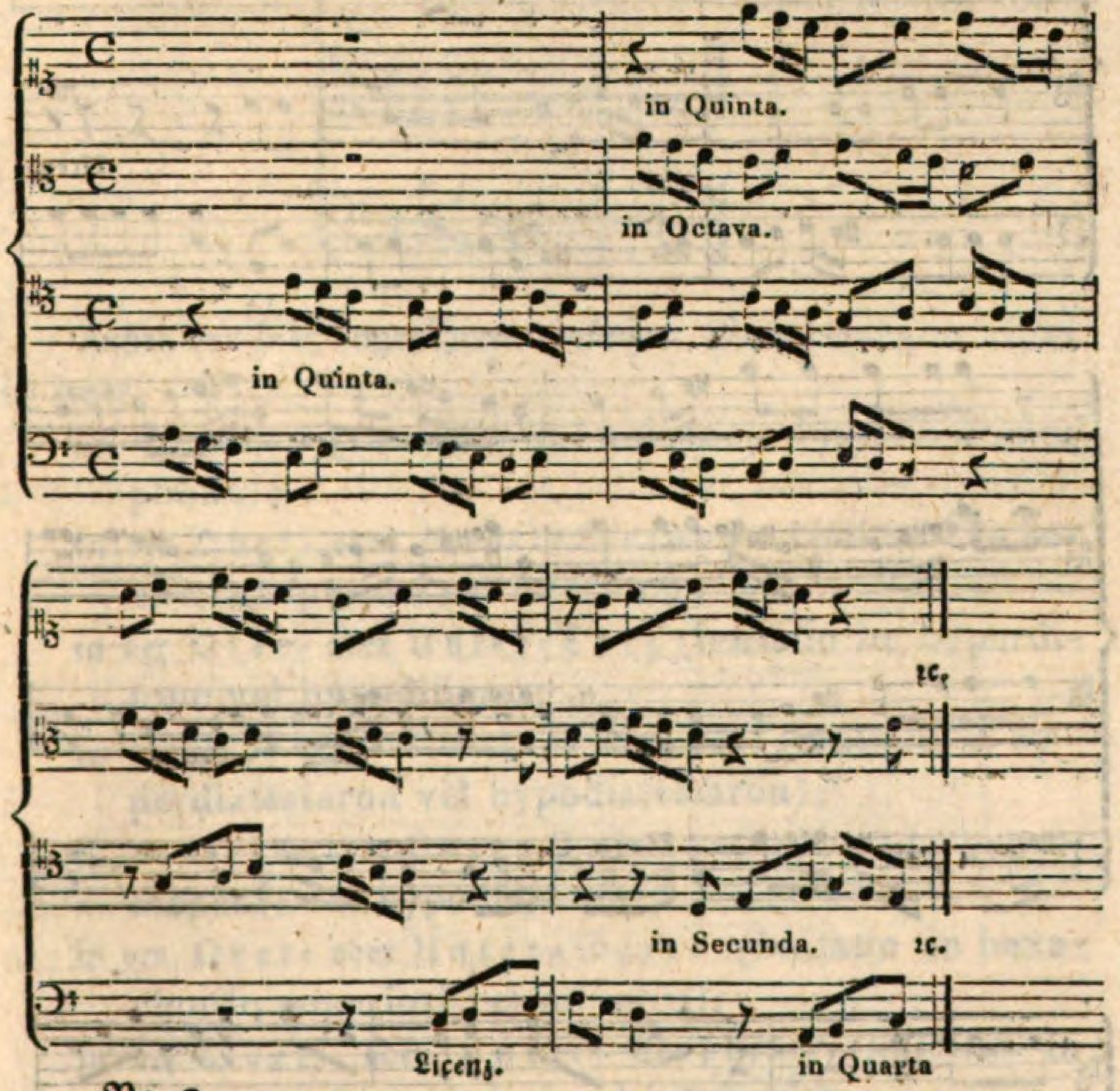


A quatro, in der Quarte; mit zwey Ausfüllungsstimmen.

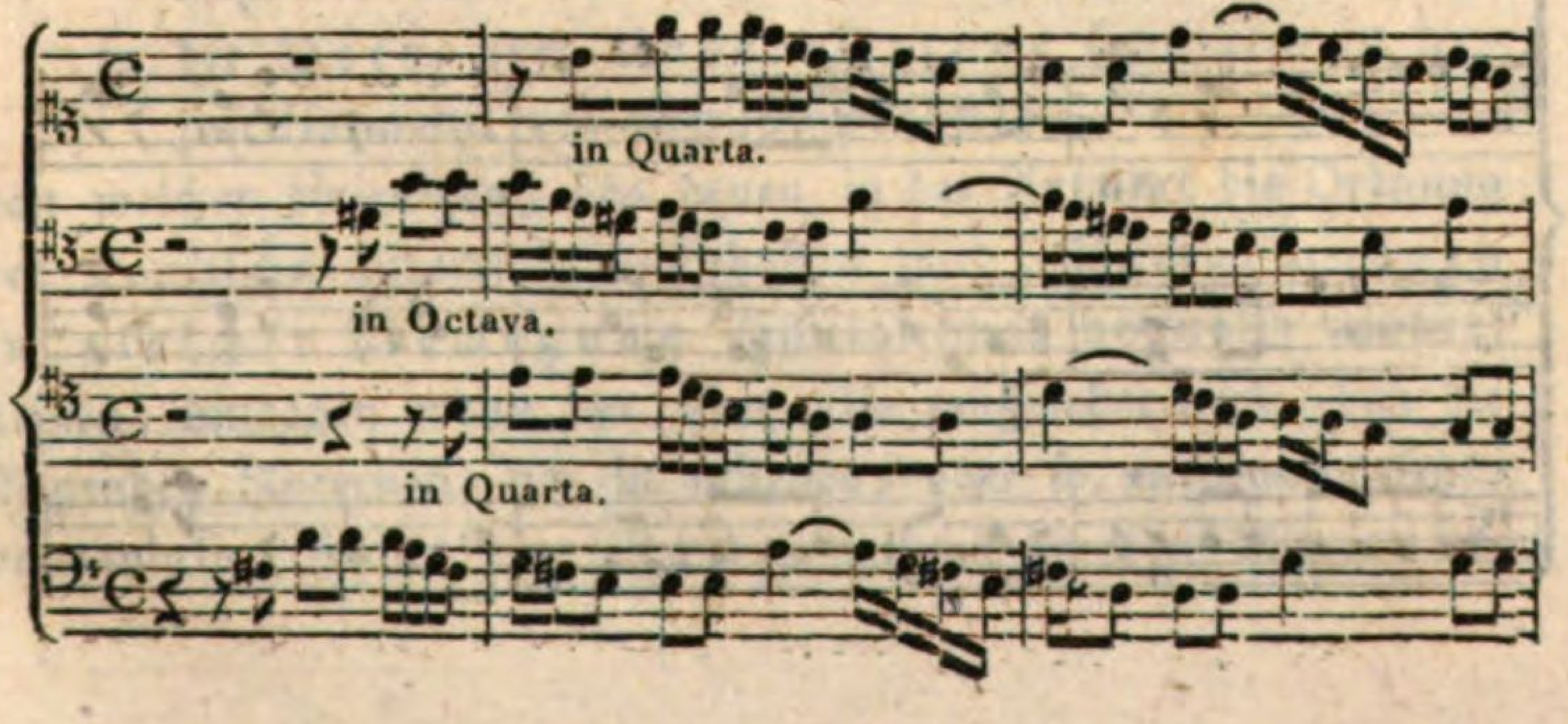


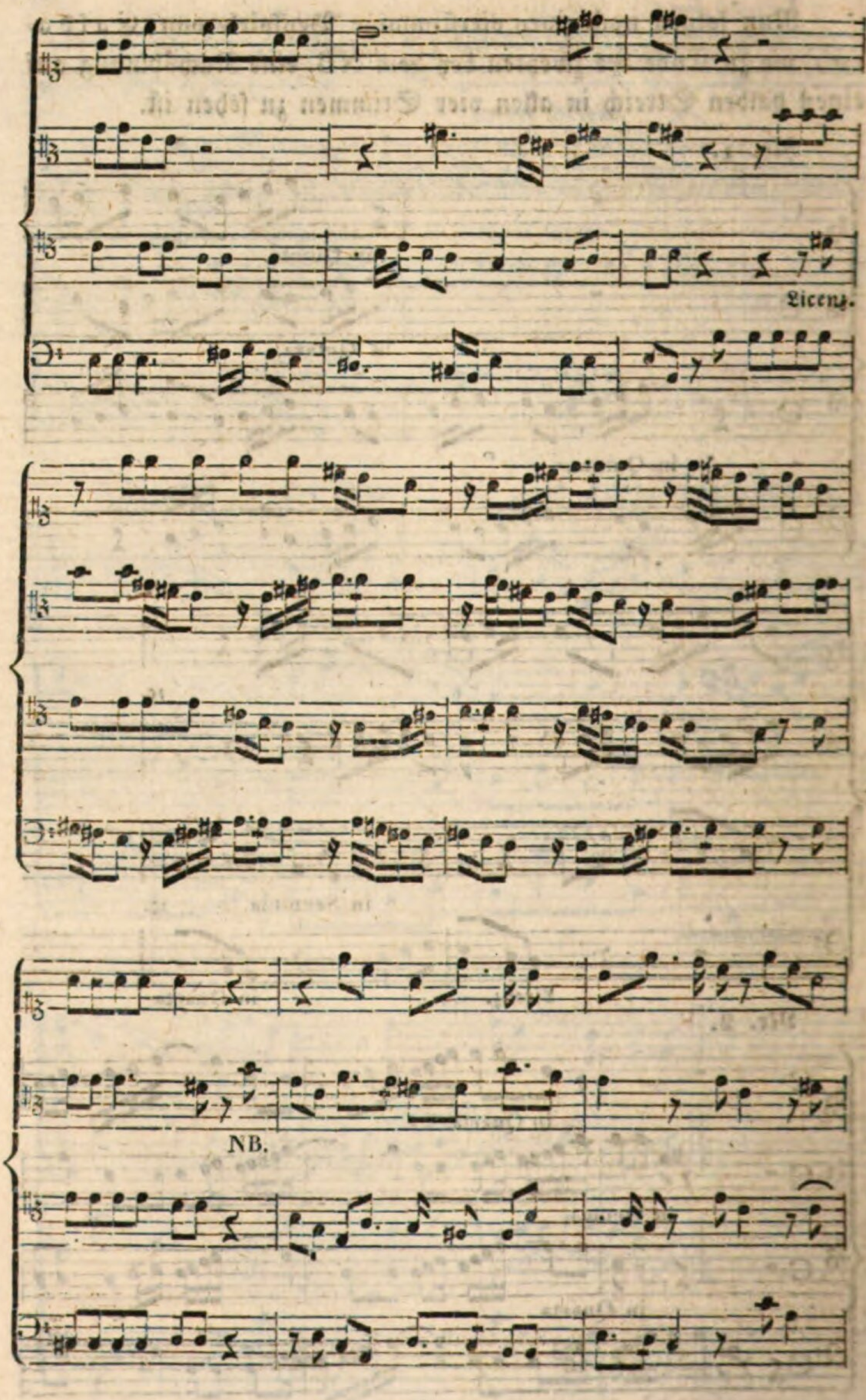
Nun folgen noch zwey vierstimmige Beyspiele von Caldara, wo zu Ende des zweyten bey dem NB. eine Nachahmung auf einen halben Streich in allen vier Stimmen zu sehen ist.

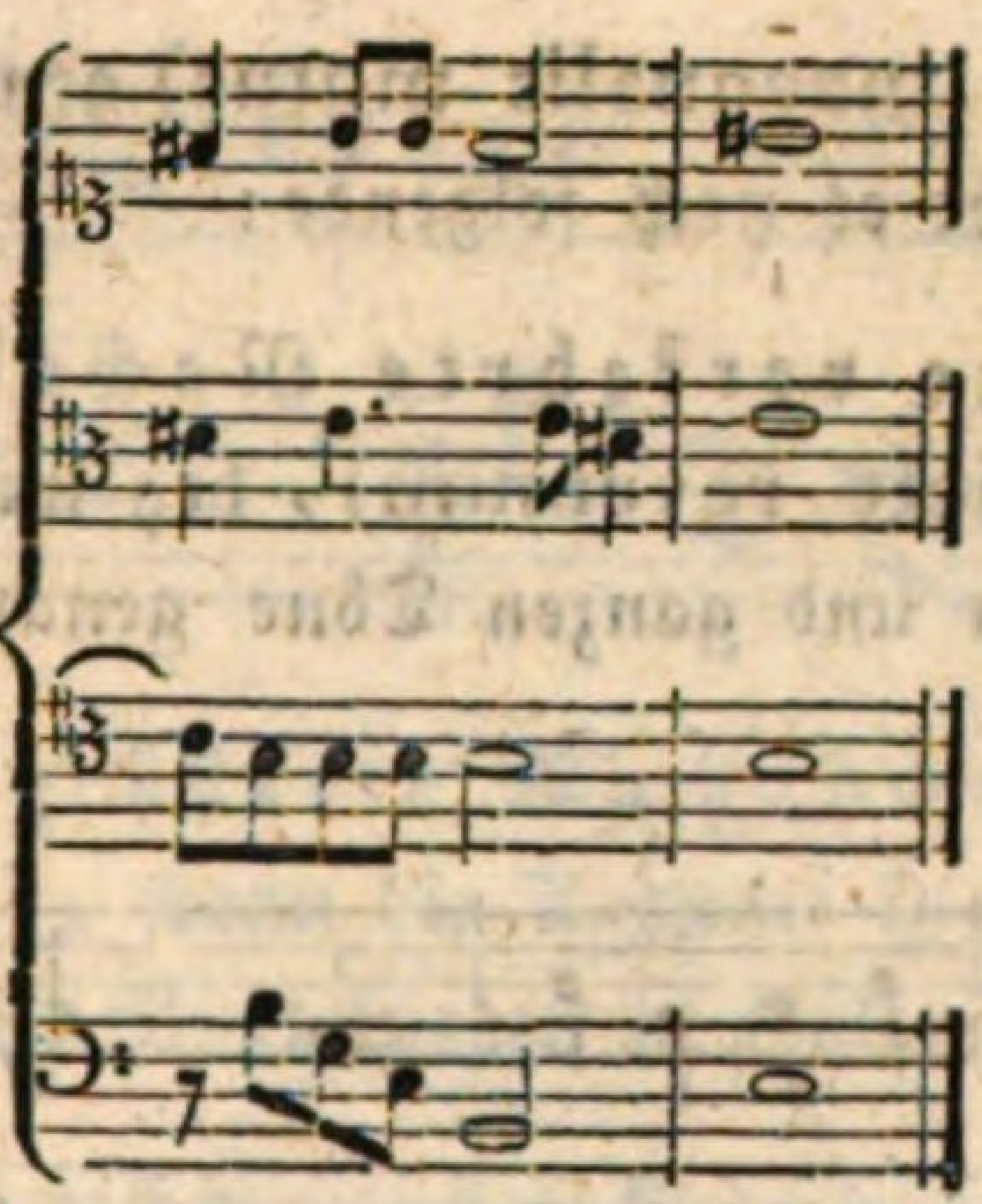
Nr. 1.



Nr. 2.




Licenz.
NB.



Außer den hier angeführten einfachen Nachahmungen, nähmlich jener

im Einklang (imitatio in unisono, imitatio homophona);

in der Ober- oder Unter-Secunde (imitatio in secunda superiori vel inferiori);

in der Ober- oder Unter-Terz (imitatio in hyperditono vel hypoditono);

in der Ober- oder Unter-Quarte (imitatio in hyperdiatessaron vel hypodiatessaron);

in der Ober- oder Unter-Quinte (imitatio in hyperdiapente vel hypodiapente);

in der Ober- oder Unter-Sexte (imitatio in hexachordo superiori vel inferiori);

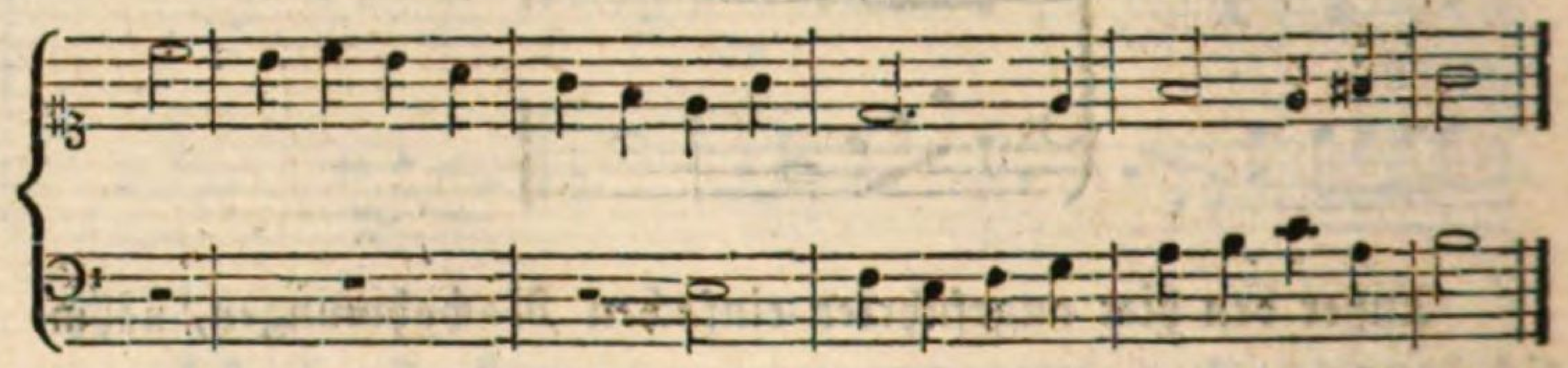
in der Ober- oder Unter-Septime (imitatio in heptachordo superiori vel inferiori);

in der Ober- oder Unter-Octave (imitatio in hyperdiapason vel hypodiapason);

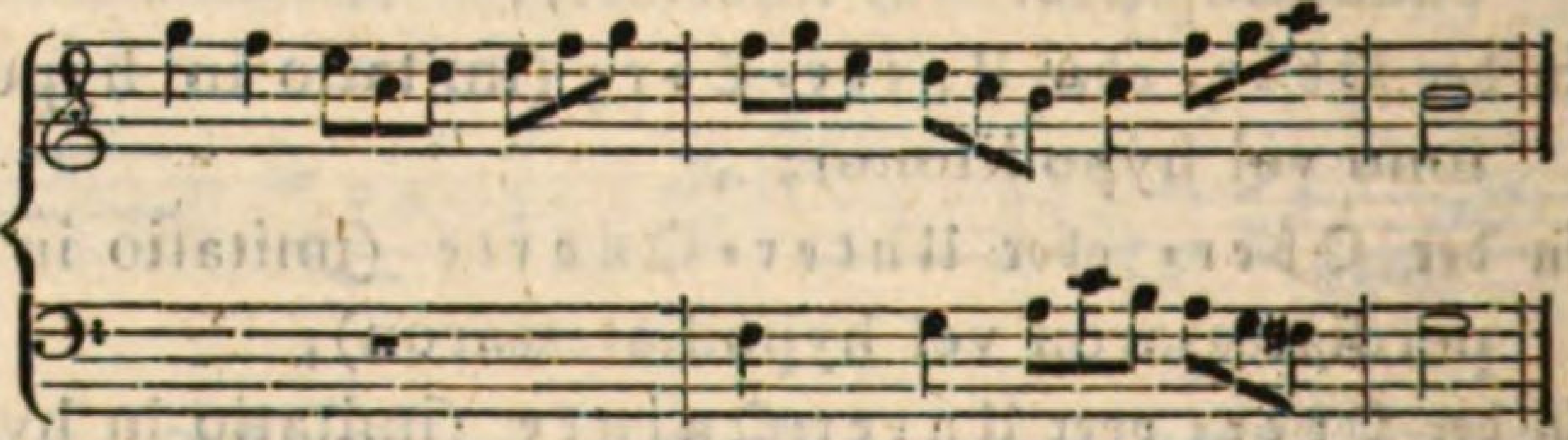
von welchen diejenigen, bey denen in der Antwort die Ordnung der Tonfolgen unverrückt beybehalten wird, Nachahmungen in gleicher Bewegung (imitationes aequalis motus) heißen; hingegen wenn der Satz also umgekehrt wird, daß die steigenden Intervalle sich in fallende, oder so entgegen gesetzt, verwandeln, solches eine Nachahmung in der Gegenbe-

wegung (imitatio inaequalis motus) genannt wird: — außer diesen, sage ich, gibt es noch folgende:

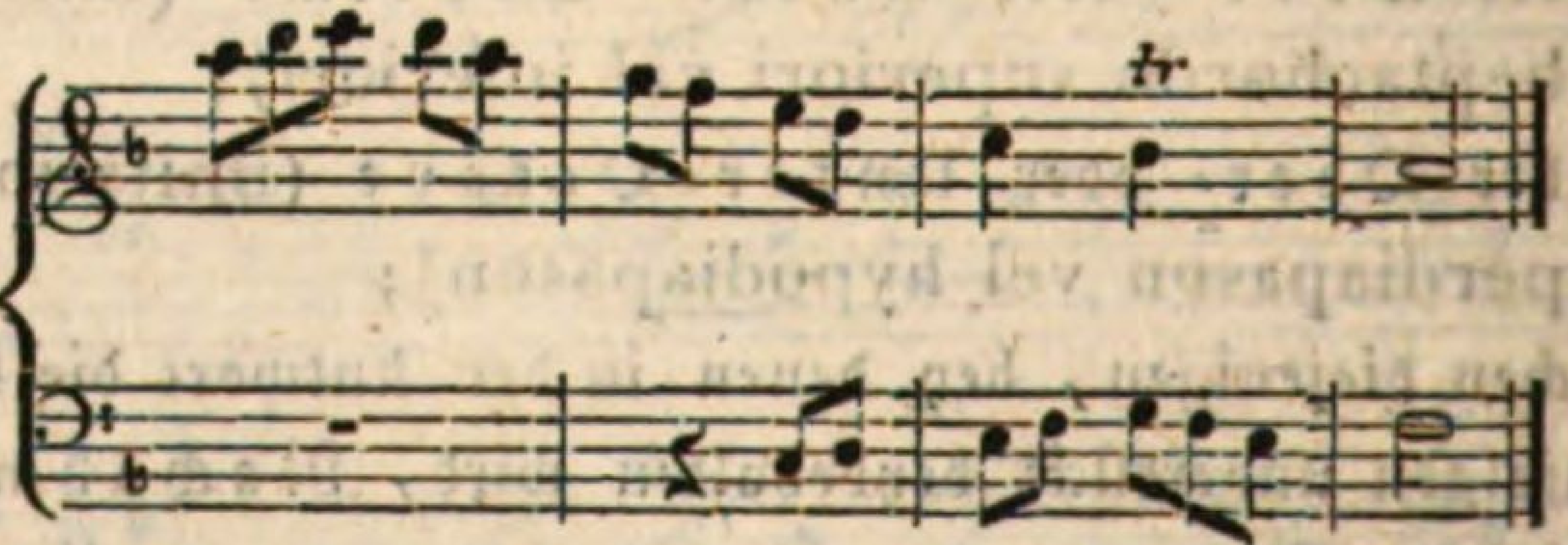
1. Die strenge verkehrte Nachahmung (imitatio in contrarium stricte reversum), bey welcher in der Gegenbewegung die halben und ganzen Töne genau beantwortet werden müssen; z. B.



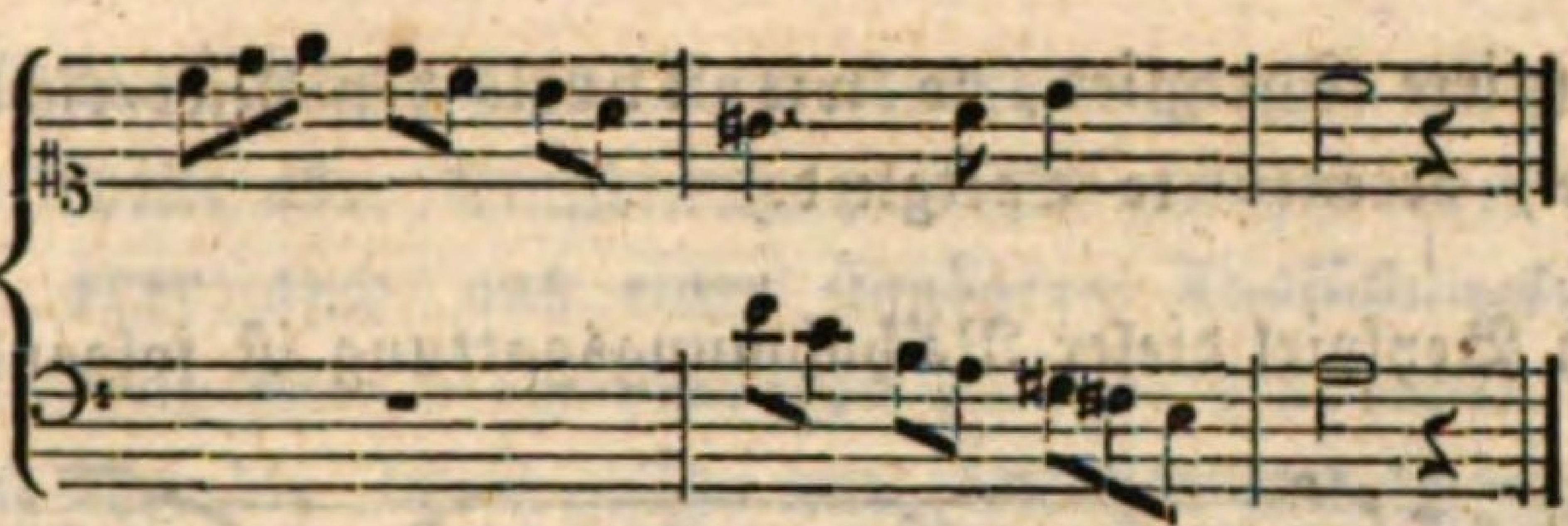
2. Die freye verkehrte Nachahmung (imitatio motu contrario), wenn die Ordnung der Tonreihe nicht ganz streng beybehalten wird; z. B.



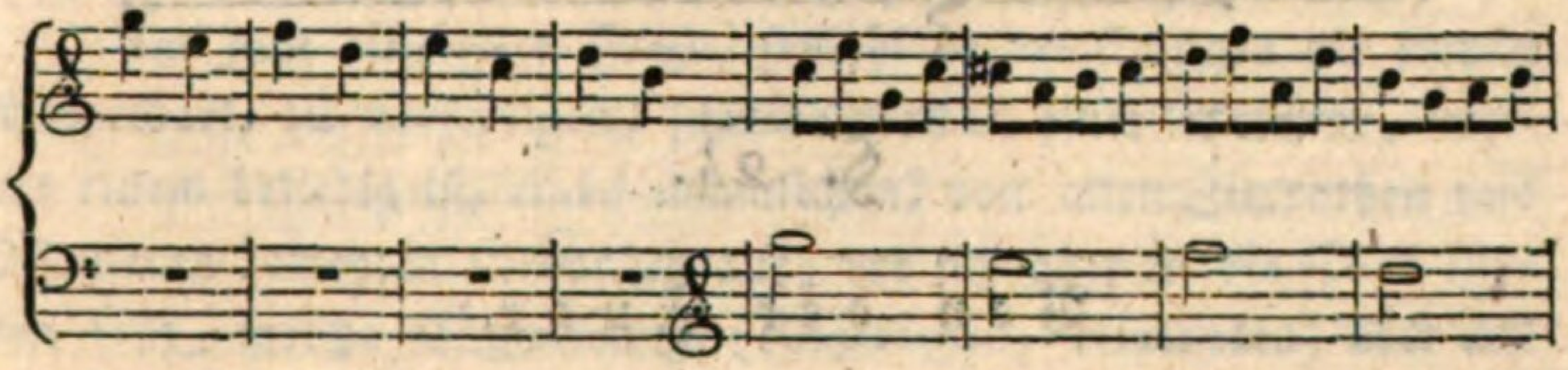
3. Die rückgängige Nachahmung (imitatio cancrizans), in welcher der Satz von der imitirenden Stimme, von rückwärts angefangen, aufgenommen wird; z. B.

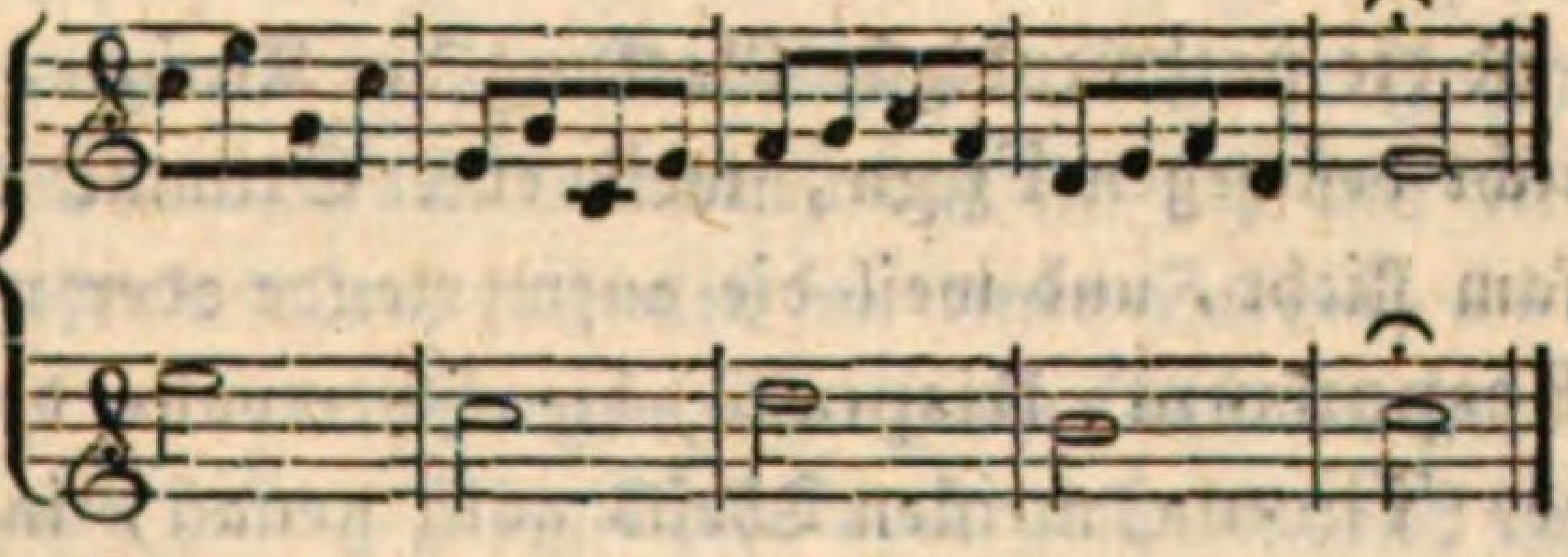


4. Die verkehrte rückgängige Nachahmung (imitatio cancrizans, motu contrario), indem man dabey auch noch die Gegenbewegung in Anwendung bringt; z. B.

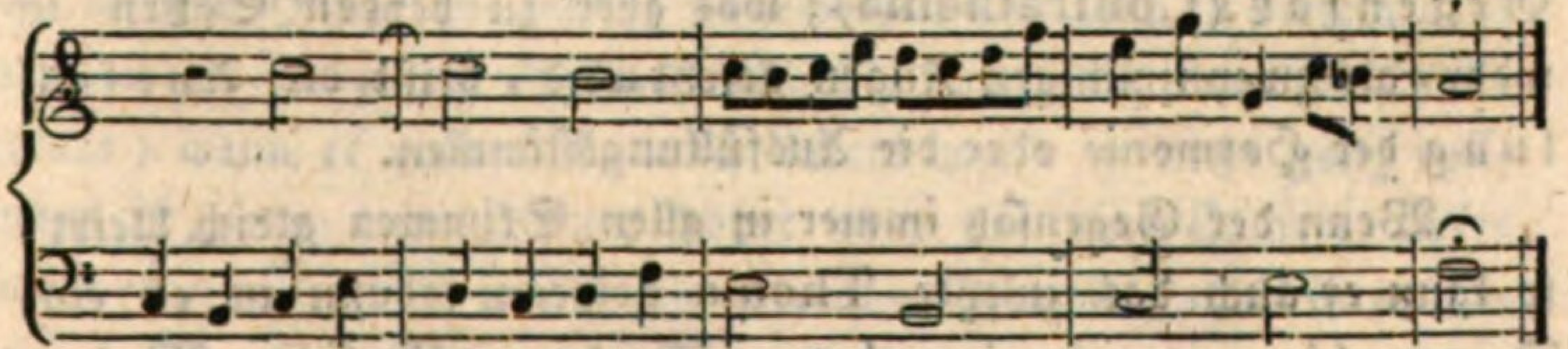


5. Die vergrößerte Nachahmung (imitatio per augmentationem), wenn die Antwort in vermehrter Notengeltung geschieht; z. B. Viertelnoten in Halbe verwandelt werden:





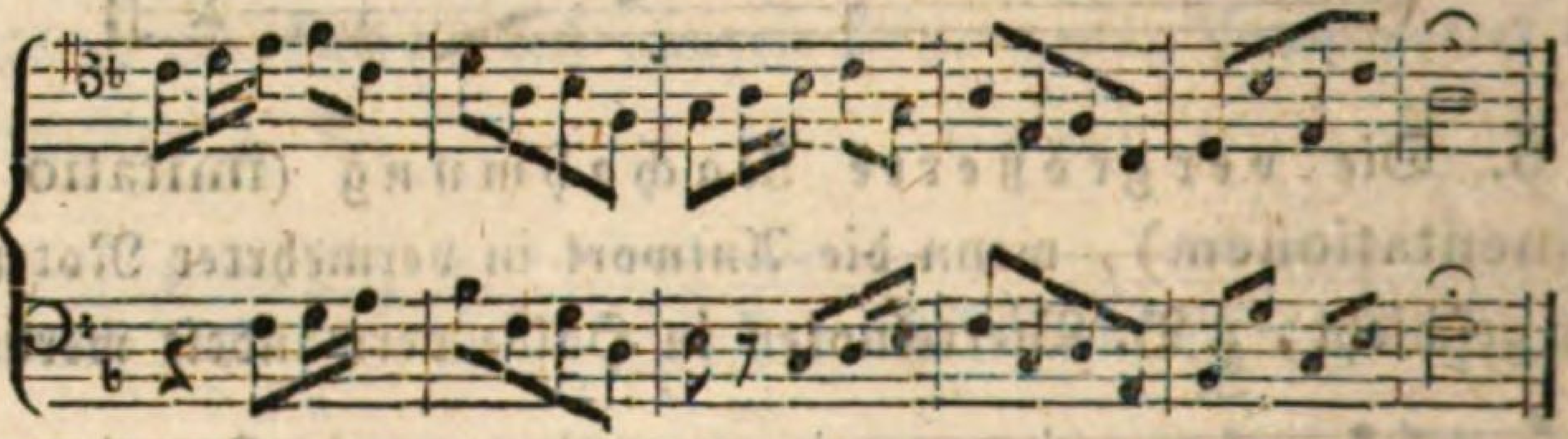
6. Die verkleinerte Nachahmung (imitatio per diminutionem), bey welcher man die imitirende Stimme in Noten von verminderter Geltung eintreten läßt; z. B.



7. Die Nachahmung im vermischten Tacttheil (imitatio per arsin et thesin), wenn der Satz auf dem entgegen gesetzten Tacttheile beantwortet wird; z. B. die erste Stimme beginnt im Niederstreich (dem guten Tacttheile), und die nachahmende tritt im Aufstreiche ein. (Das griechische Wort Arsis bedeutet nähmlich den Aufschlag, Auftact, das ist: das schlechte oder

unaccentuirte Tactglied, so wie Thesis den Niederschlag, oder das gute, accentuirte Tactglied.)

Ein Beyspiel dieser Nachahmungsgattung ist folgendes:



§. 24.

Von der Fuge.

Diese ist die nothwendigste Gattung der Kirchen-Musik. Sie heißt vielleicht deßwegen Fuga, weil eine Stimme vor der andern gleichsam flieht, und weil die antwortende oder nachfliehende Stimme (Responsum, Risposta) die Intervalle des angefangenen Satzes (Thema) meisten Theils ganz genau, in der Oberquinte oder Unterquarte, oder auch in der Ober- oder Unter-Octave, nachahmen muß. Was dem Hauptsatze (Thema), wenn die zweyte Stimme damit eintritt, entgegen gestellt wird, heißt der Gegensatz (Contrathema); was aber zu beyden Sätzen in mehr- als zweystimmigen Fugen gesetzt wird, heißt die Ausfüllung der Harmonie oder die Ausfüllungsstimmen.

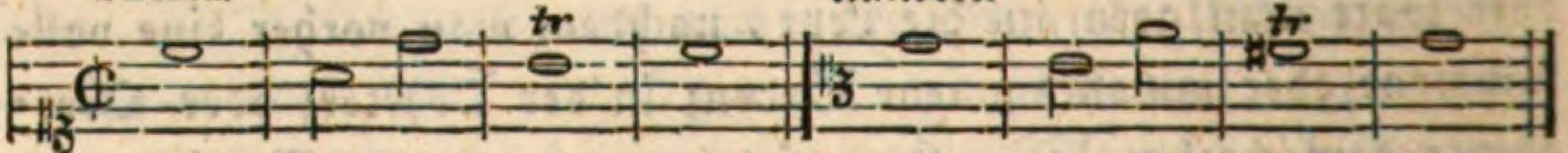
Wenn der Gegensatz immer in allen Stimmen gleich bleibt, so kann er auch das zweyte Thema heißen; sodann ist es eine Doppelfuge; wenn er aber nicht den nähmlichen Gesang beybehält, ist es eine einfache Fuge. Da man aber in einer einfachen Fuge nicht immer das Thema, wenn es auf vielerley Art begleitet wird, hören mag, so muß man hier und da einen andern, dem Haupt- oder Gegensatze nicht gar zu unähnlichen Gedanken (welcher der Zwischensatz genannt wird), um die Fuge zu verlängern und zu verschönern, einmischen.

Die besten Zwischensätze einer Kirchenfuge sind die, welche aus einem Theile oder Einschnitte des Hauptsatzes oder des Gegensatzes, oder auch aus einer singbaren Ausfüllungsstimme, welche contrapunctirte Nachahmungen hat, hergenommen werden. Wenn man aber die Zwischensätze mit zärtlichen und schmeichelhaften Gedanken, die auch ein Piano leiden, oder mit Läufern und Triolen, oder mit Gedanken des Theater- und Kammerstyls, die in vielen Terzen oder Sexten einhergehen, verfertiget, so wird die Fuge eine Galanterie-Fuge genannt.

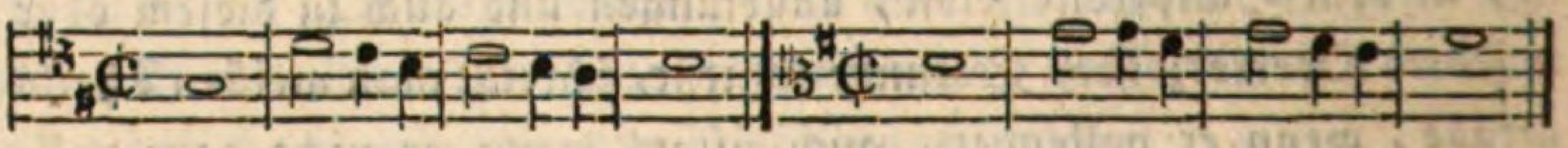
Um nun eine gute Fuge, sowohl in der strengen als freyen Schreibart, zu verfertigen, schreibt man in einer Stimme, welche einem beliebig ist, einen männlichen, von allen Zierrathen und Manieren befreyten Gedanken auf, der sich aber in die Enge führen läßt, welche Engführung (Restrictio, Ristretto) aber erst gewöhnlicher Maßen gegen das Ende der Fuge angebracht wird und eine Hauptzierde dieser Gattung ist. Manche Fugensätze können so künstlich ausgedacht werden, daß sie sich auf vielerley Art in die Enge führen lassen, nähmlich um einen Streich, um zwey, um drey Streiche, um einen ganzen Tact, um fünf, um sechs Streiche, oder zwey Tacte später. Die nächste oder geschwindeste Engführung aber spart man gern auf die Letzt, nachdem man vorher eine vollkommene oder unvollkommene Cadenz in der Oberterz oder Oberquinte gemacht hat. Den Hauptsatz, wenn er in der Tonica, das ist, in dem Hauptone selbst, angefangen und auch in diesem oder in seiner Oberterz oder Secunde schließt, schreibt man meisten Theils gerade, wenn er vollendet, auch öfters wenn er nicht ganz vollendet ist, um eine Quinte höher oder um eine Quarte tiefer (welches einerley ist) in die antwortende Stimme, nach ihren gehörigen Pausen. Wenn der Satz aber vom Haupttone in seine Oberquinte (Dominante) geht, so muß die Antwort von der Quinte in den Haupton gehen; und so im Gegentheile. Fengt endlich der Hauptsatz in der Quinte an und endiget in dieser, so muß die Antwort im Haupttone angefangen und geendiget werden. Gar oft aber, besonders wenn der Haupton und dessen Quinte gleich anfangs nahe beysammen stehen, muß man die Rückungen

oder die Sprünge des Hauptsatzes in der Antwort verändern. Um dieß besser zu verstehen und bewirken zu können, wann es nöthig seyn wird, muß man wissen, daß aus einem Secundengange in manchen Sätzen in der Antwort ein Terzensprung, und umgekehrt aus einem Terzensprunge gar oft ein Secundengang, gemacht werden müsse (siehe Nr. 1), auch, daß man die Rückung in eine Secunde hinab oder herauf mit zwey ähnlichen Noten, die an einem Orte bleiben, beantworten könne, (siehe Nr. 2), daß auch aus einem Terzensprunge ein Quartensprung (siehe Nr. 3), aus einem Quartensprunge ein Quintensprung (siehe Nr. 4), aus einem Quintensprunge ein Sexten- oder Quartensprung (siehe Nr. 5), aus einem Sextensprunge ein Septimensprung (siehe Nr. 6), aus einem Septimensprunge ein Octavensprung (siehe Nr. 7), und so auch umgekehrt, müsse gemacht werden, damit man nicht gleich anfangs in der ersten Antwort in eine fremde und unerlaubte Tonart gerathen möge. Deßwegen lautet auch die uralte Regel, um eine richtige Antwort zu bekommen: der Hauptton soll sich in die Quinte und diese in den Hauptton verwandeln, welches folgende Sätze noch klarer zeigen.

Thema. Antwort.

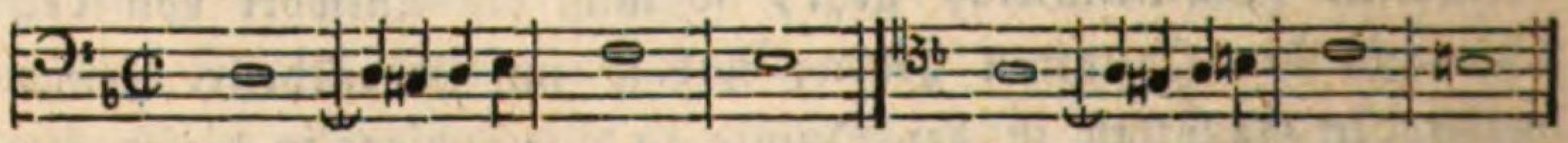


Thema. Antwort.

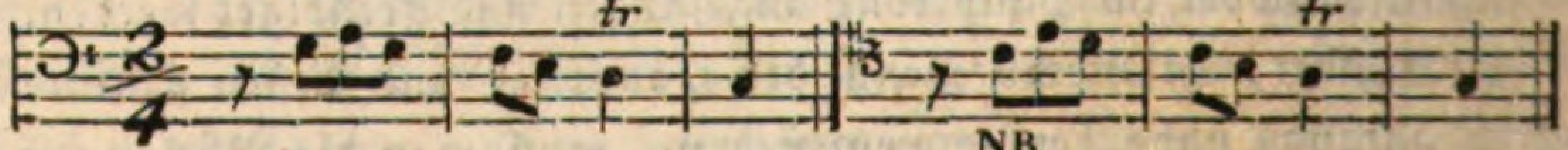


oder: Antwort.

Thema. Antwort.

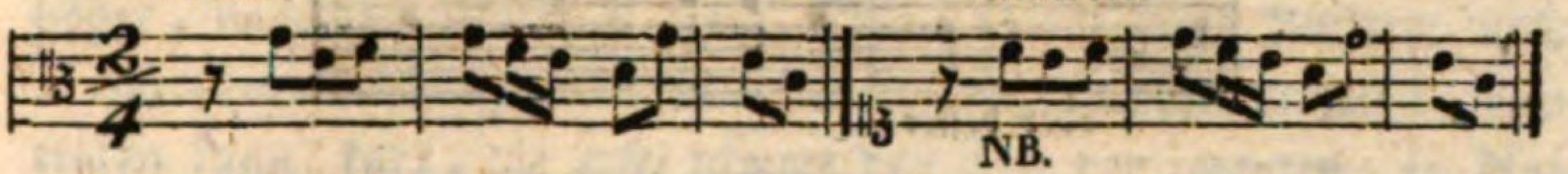


Nr. 1. Thema. Antwort.



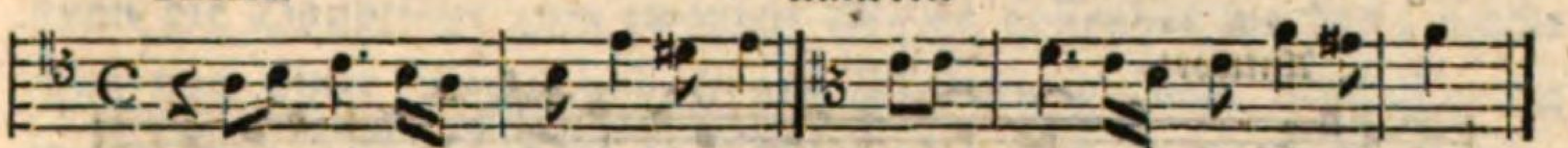
NB.

Thema. Antwort.

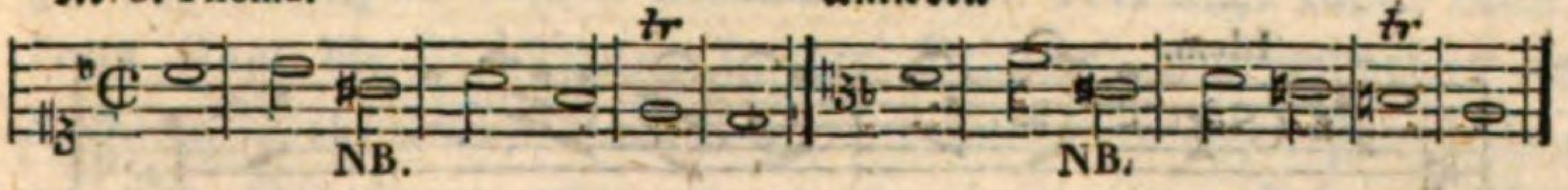


Nr. 2. Thema. Antwort.

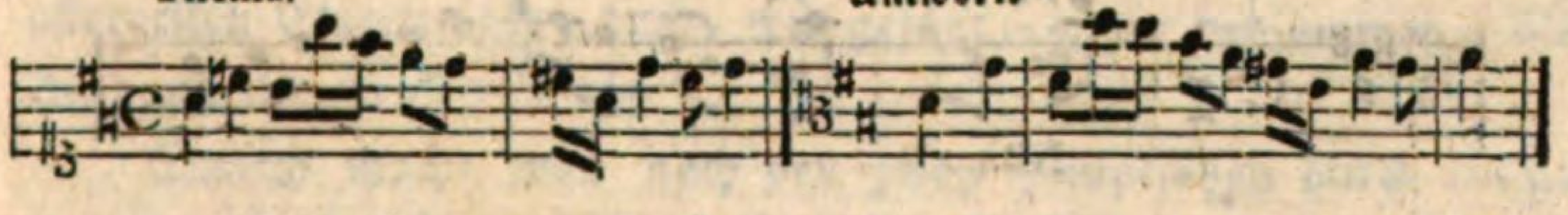
Thema. Antwort.



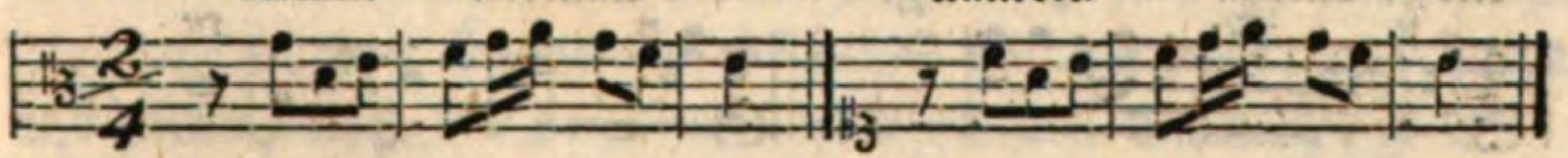
Nr. 3. Thema. Antwort.



Thema. Antwort.

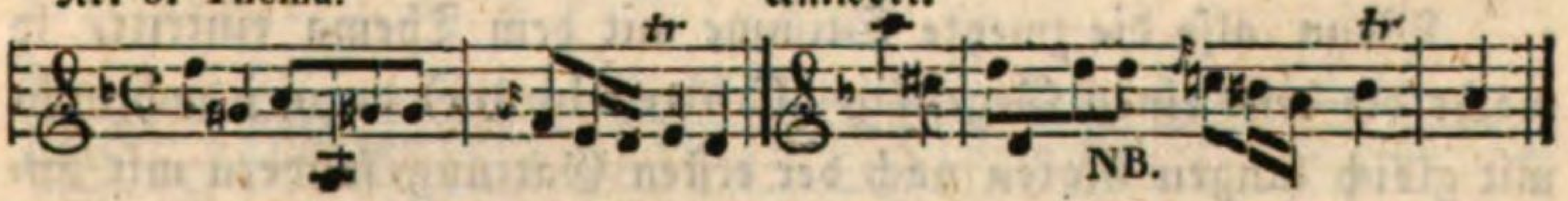


Thema. Antwort.

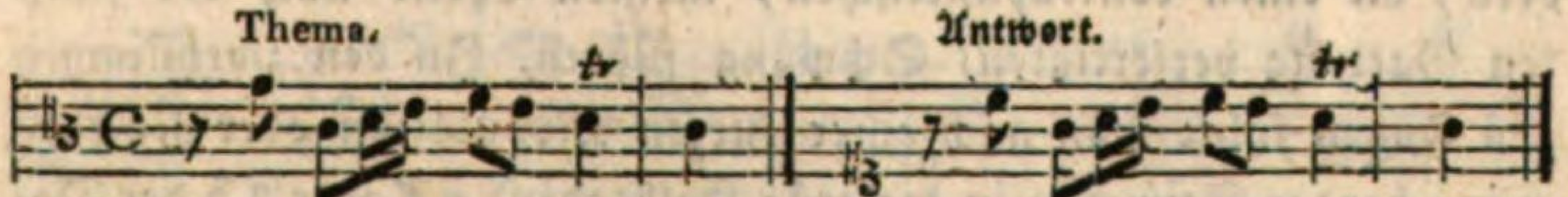


Nr. 4. Thema. Antwort.

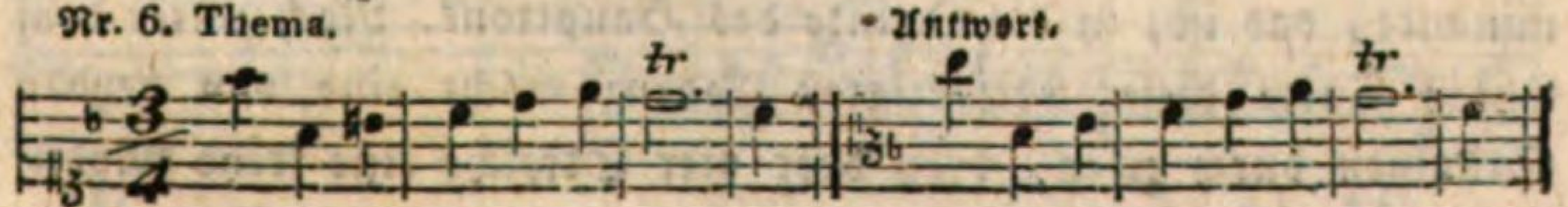
Nr. 5. Thema. Antwort.

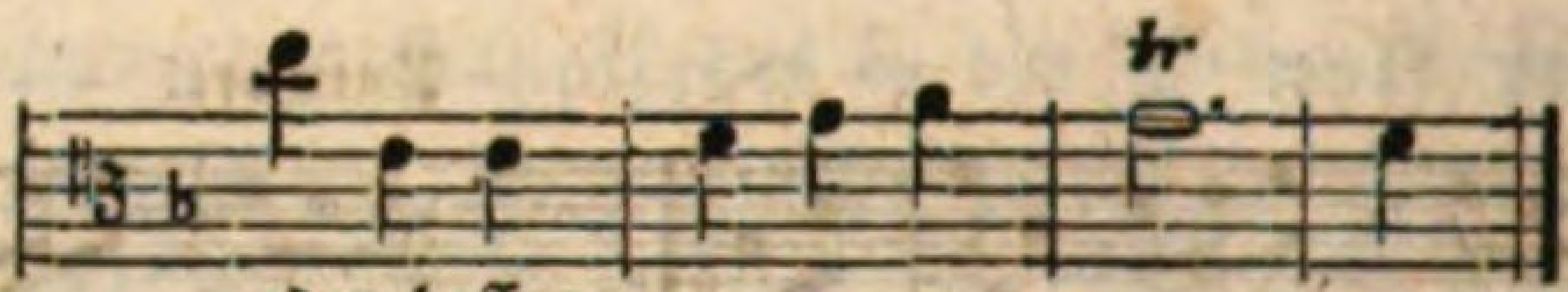


Thema. Antwort.



Nr. 6. Thema. Antwort.

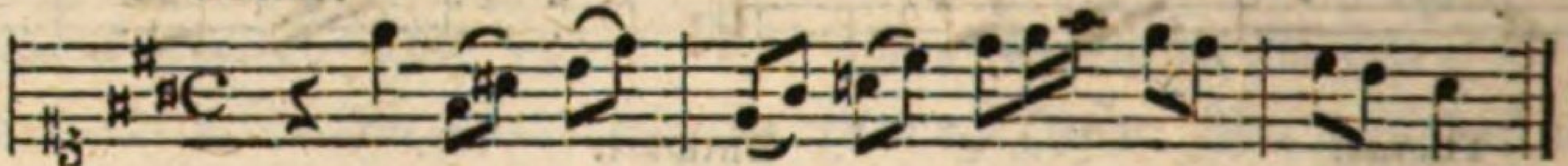




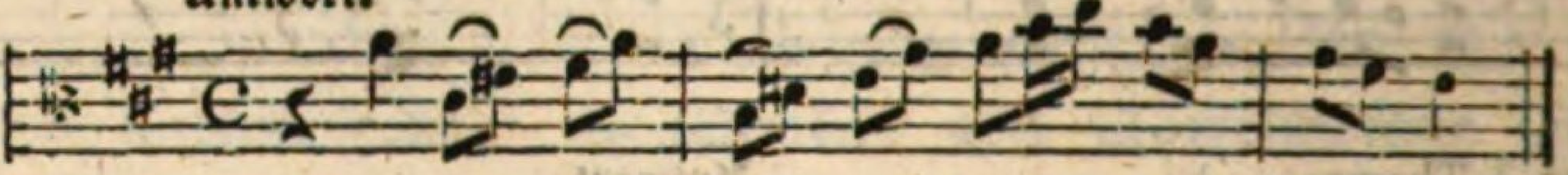
oder besser

und umgekehrt, aus einem Septimensprunge nur ein Sextensprung.

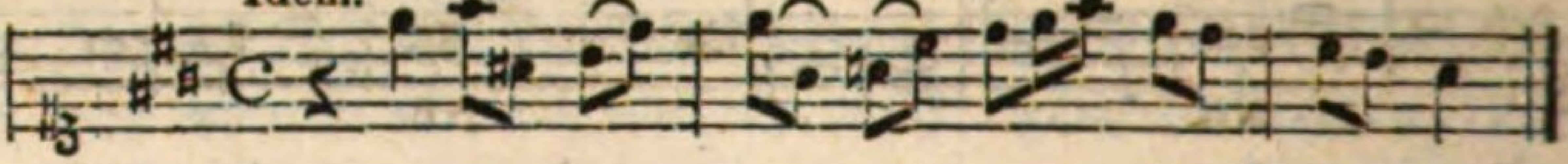
Thema.

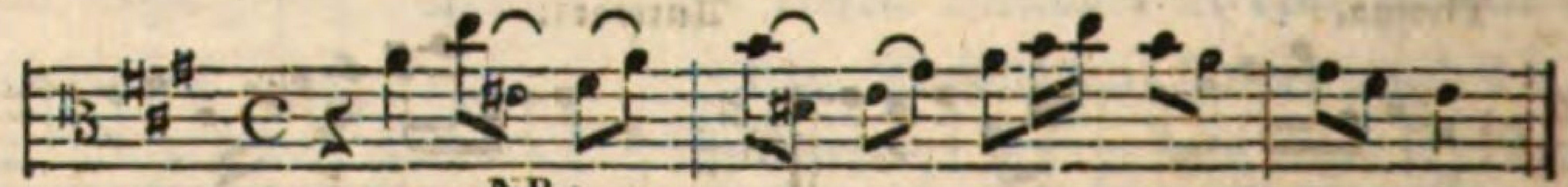


Antwort.



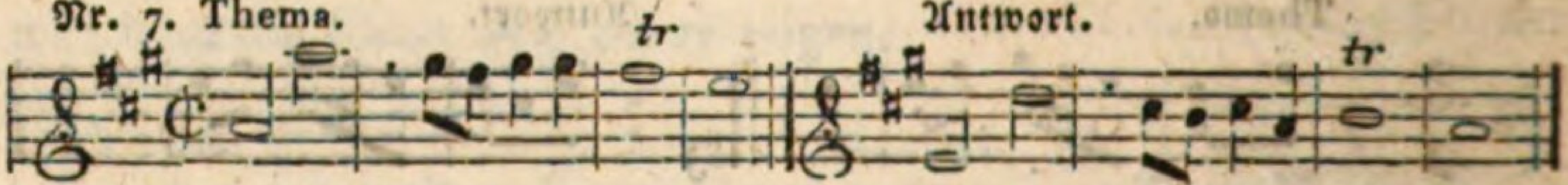
Idem.





NB.

Nr. 7. Thema. Antwort.



oder: Thema. Antwort.

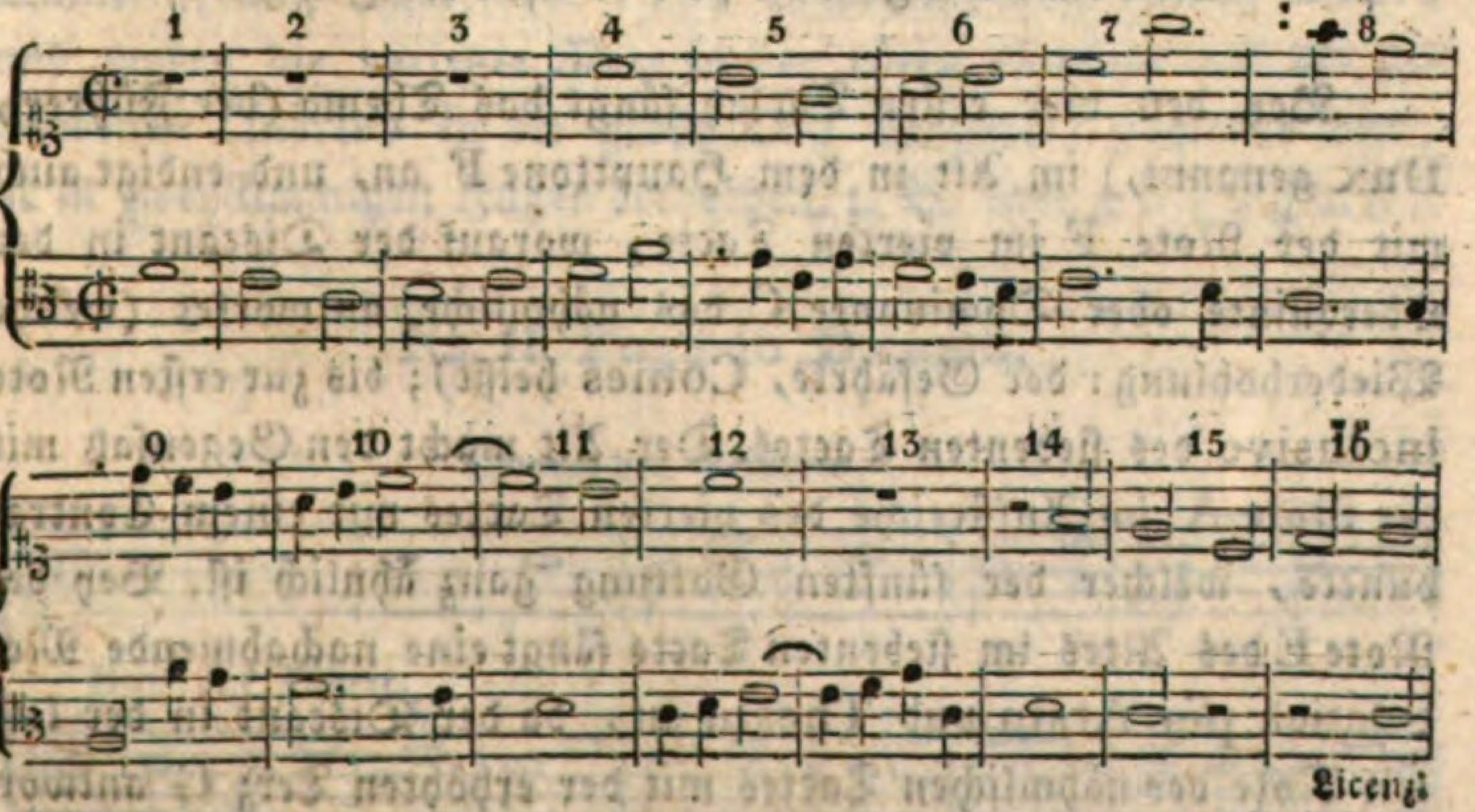
ꝛc. ꝛc.

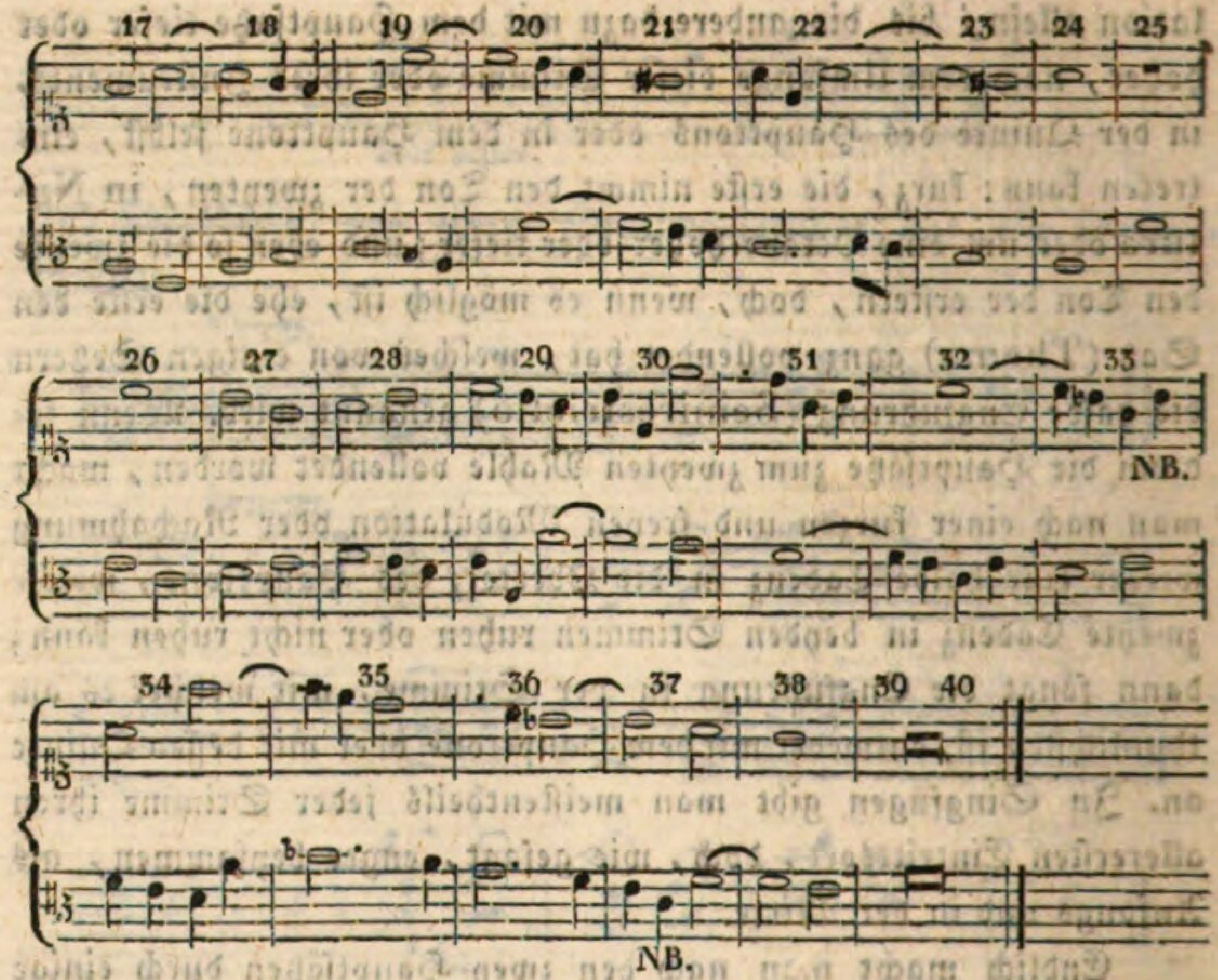
Wenn also die zweyte Stimme mit dem Thema eintritt, so macht die erste einen Gegensatz (Contrathema) dazu, jedoch nicht mit gleich langen Noten nach der ersten Gattung, sondern mit andern, die einen contrapunctischen, meisten Theils nach der fünften Gattung verfertigten, Schwung führen. In den zweystimmigen Fugen führt man nach einer kurzen Modulation oder Nachahmung beyder Stimmen in die erste Halbcadenz 7 6 oder 2 3 der Dominante, das ist, in die Quinte des Hauptons. Noch unter dem letzten Tacte dieser verfertigten Cadenz macht eine von beyden Stimmen durch zwey, drey oder vier Streiche eine freye Modu-

lation allein, bis die andere dazu mit dem Hauptsatze tiefer oder höher, nach dem Umfange dieser Stimme oder ihres Instruments, in der Quinte des Haupttons oder in dem Hauptttone selbst, eintreten kann: kurz, die erste nimmt den Ton der zweyten, in Natura oder um eine Octave höher oder tiefer; und eben so die zweyte den Ton der erstern, doch, wenn es möglich ist, ehe die erste den Satz (Thema) ganz vollendet hat, welches von einigen Setzern die halbe Engführung (Semirestrictio) genannt wird. Wenn sodann die Hauptsätze zum zweyten Mahle vollendet worden, macht man nach einer kurzen und freyen Modulation oder Nachahmung wieder eine halbe Cadenz in die Oberterz des Haupttons, welche zweyte Cadenz in beyden Stimmen ruhen oder nicht ruhen kann; dann fängt die Engführung in der Stimme, mit welcher es am thunlichsten ist, entweder mit dem Hauptttone oder mit dessen Quinte an. In Singfugen gibt man meistentheils jeder Stimme ihren allerersten Eintrittsort, doch, wie gesagt, enger beysammen, als Anfangs und in der Mitte.

Endlich macht man nach den zwey Hauptsätzen durch einige Tacte noch eine kurze Modulation oder Nachahmung, und schließt die Fuge in dem Hauptttone abermahls mit 7 6 oben, oder mit 2 b.3 unten, nach Art der vierten oder fünften Gattung; z. B.

Nr. I. Fuga a due in F-dur.





Die NB. im 33. und 37. Tacte bedeuten, daß man in die wesentliche Septime und ihre Verkehrungen, nach jetziger Art, im strengen und freyen Satze im Durchgange springen darf.

Erklärung dieser ersten Fuge.

Bey den vier ersten Tacten fängt das Thema (der Führer, Dux genannt,) im Alt in dem Haupttone F an, und endigt auch mit der Note F im vierten Tacte, worauf der Discant in der Oberquinte oder Dominante C das nähmliche antwortet (welche Wiederhohlung: der Gefährte, Comes heißt); bis zur ersten Note inclusive des siebenten Tactes. Der Alt macht den Gegensatz mit der Note A im Aufstreiche des vierten Tactes mit einem Contrapuncte, welcher der fünften Gattung ganz ähnlich ist. Bey der Note E des Altes im siebenten Tacte fängt eine nachahmende Modulation per Arsin und Thesin an, da der Discant in der letzten Note des nähmlichen Tactes mit der erhöhten Terz G antwor-

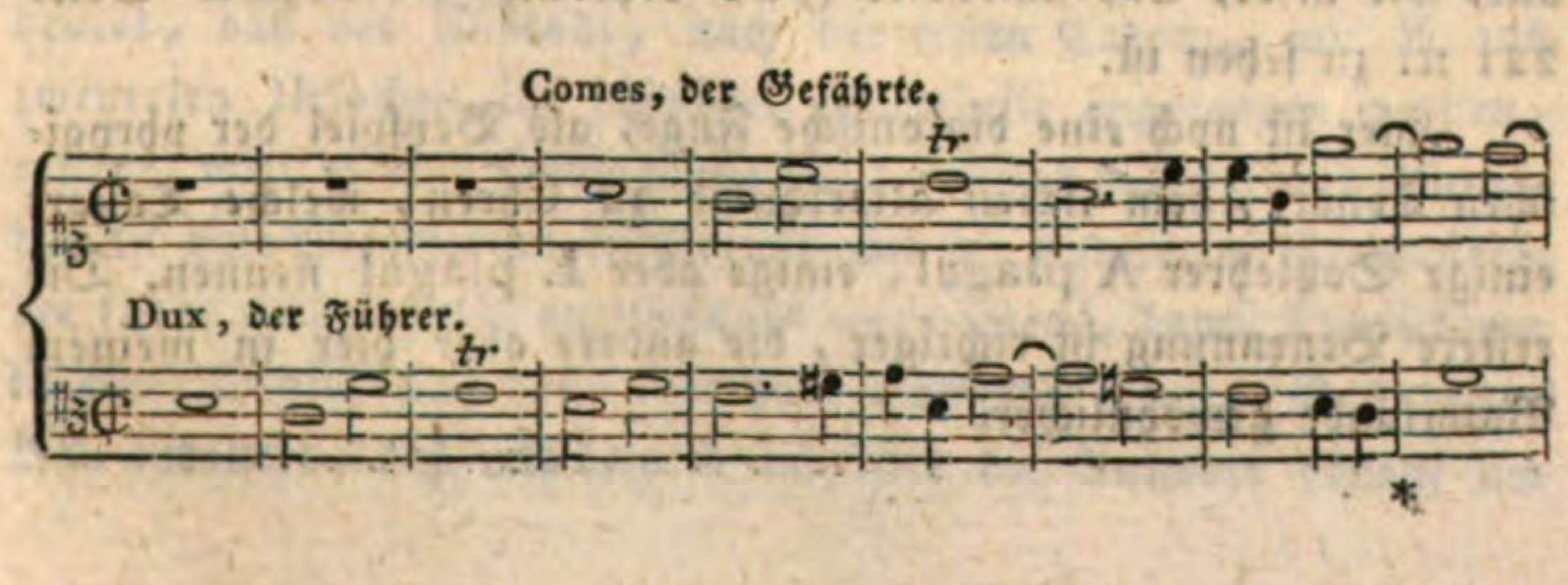
tet. Im 11. und 12. Tacte ist die erste Cadenz in die Dominante C geführt worden.

Nachdem der Alt eine kurze Modulation allein vorgenommen, die zu dieser ersten Cadenz nicht übel nachklingt, fängt der Discant hier in dem Hauptione im 14. Tacte den Satz tiefer als anfänglich an (welches auch höher geschehen kann, wenn es der Stimme gemäß ist), und wird bey dem 16. Tacte mit einer weitern Engführung, als die letzte ist, im Alte mit der Quinte C beantwortet. Von dem 19. Tacte an moduliren beyde Stimmen durch eine kurze Nachahmung bis zur zweyten Cadenz ins A-moll, nähmlich in die Oberterz.

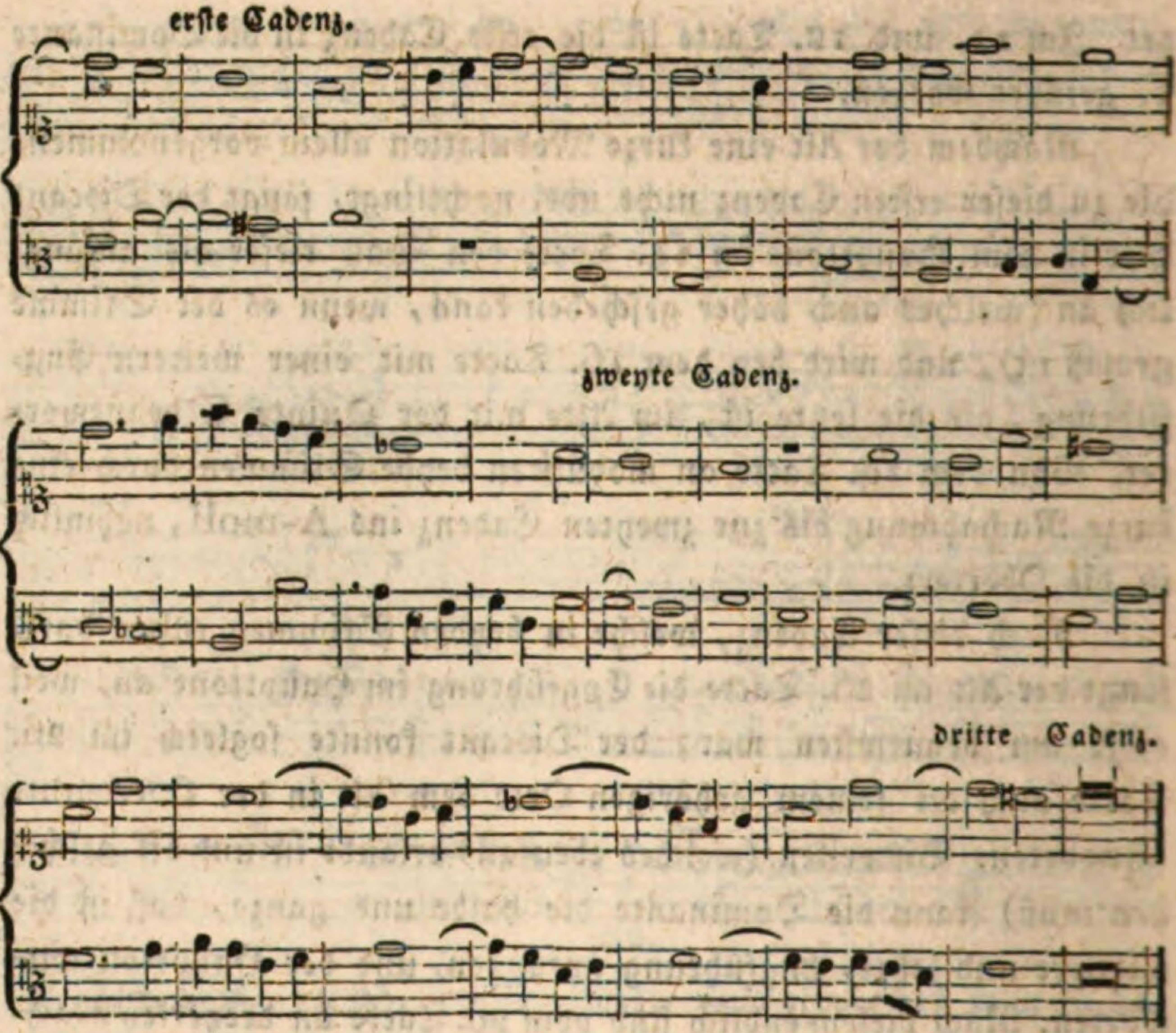
Nach dieser Cadenz, welche in beyden Stimmen ruhen darf, fängt der Alt im 25. Tacte die Engführung im Hauptione an, weil es so am bequemsten war; der Discant konnte sogleich im 26. Tacte auch an seinem gehörigen Orte dem Alt in der Oberquinte antworten. Bisweilen (welches ebenfalls erlaubt ist und oft geschehen muß) kann die Dominante die halbe und ganze, daß ist die mittlere und letzte, Engführung anfangen, und der Hauptton antworten. Nach diesem endlich sind vom 28. Tacte an dreyerley Nachahmungen (welche alle eben nicht nothwendig waren), um die Fuge etwas zu verlängern, bis zur letzten Cadenz gemacht worden.

Die Baß-Cadenz, wo nähmlich die untere Stimme einen Quintensprung hinab oder einen Quartensprung hinauf macht, und wobey die vorletzte Note in der obern Stimme mit der gebundenen Quarte, in die große Terz aufgelöst, begleitet wird, ist in zweystimmigen Fugen verbothen, z. B. über 4 3 | 8 || u. s. f.

Nr. II. Fuga in D-moll.



*

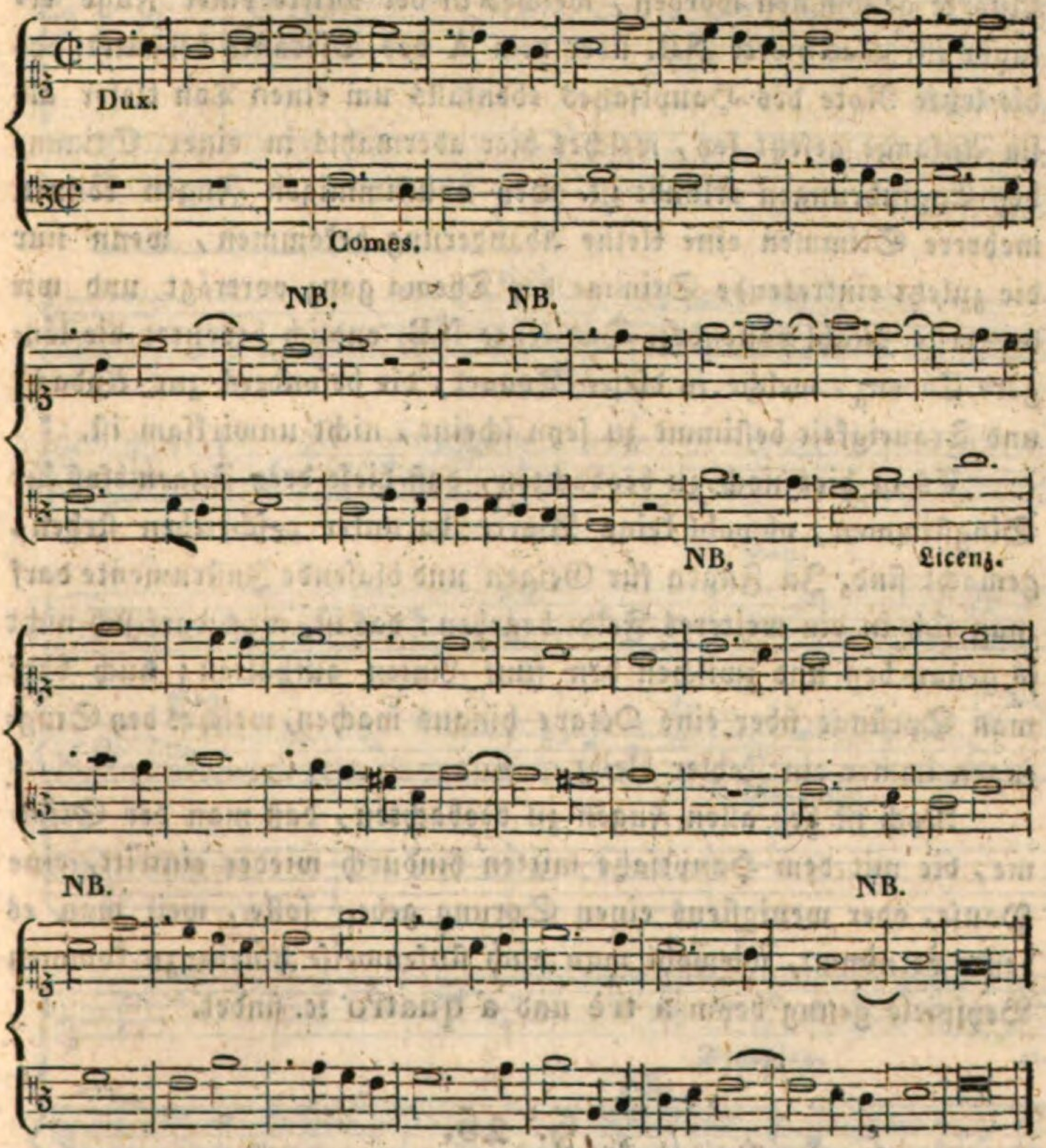


Diese zwey Fugen sind in dem alten diatonischen Geschlechte verfertiget, weil in beyden das Hb nicht vorgezeichnet ist. Deßwegen muß sich auch Niemand wundern, wenn man Sätze aus ältern Zeiten in G-moll mit Hb allein, in C-moll nur mit Hb und Eb, in F-moll nur mit Hb, Eb und Ab, und G-dur ohne F♯ erblickt rc. rc.

Diese und noch schlechtere Systemata (Aussätze beym Schlüssel) fielen durch das Transponiren der sechs authentischen Tonarten aus, wie in des Capellmeisters Fux Lehrbuche de Modis Seite 221 rc. zu sehen ist.

Hier ist noch eine diatonische Fuge, als Beyspiel der phrygischen Tonart, dem lieben Alterthume zu Ehren, welche Tonart einige Satzlehrer A plagal, einige aber E plagal nennen. Die erstere Benennung ist richtiger, die andere aber hier in meinem Vaterlande gewöhnlicher.

Nr. III. Fuga in E plagal.



Das erste NB bedeutet, daß die erste Cadenz in dieser Tonart in die Obersexte müsse geleitet werden. Das zweyte NB. bedeutet, daß der Discant, nach der ersten Cadenz, mit E aus zweyerley Ursachen im schlechten Tacttheile angefangen worden, erstens, weil es eine Hauptzierde ist, den Satz in Arsi und Thesi, das ist eine Stimme im Aufstreiche und die andere im Niederstreiche (oder umgekehrt), anzubringen — zweytens, damit das Thema in einer Engführung desto eher habe eintreten können. Das dritte NB. bedeutet, daß mit dem A im Alte die Antwort darauf um

einen Ton tiefer gegeben worden sey, weil statt der Quinte H die Quarte genommen worden, welches in der Mitte einer Fuge erlaubt ist. Das vierte NB. über dem A des Discants bedeutet, daß die letzte Note des Hauptsatzes ebenfalls um einen Ton tiefer als im Anfange gesetzt sey, welches hier abermahls in einer Stimme bey Engführungen erlaubt ist. Bey vollstimmigen Fugen können mehrere Stimmen eine kleine Abänderung bekommen, wenn nur die zuletzt eintretende Stimme das Thema ganz vorträgt und wie das erste Mahl vollendet. Das letzte NB. endlich bedeutet die längere Cadenz, welche in dieser Tonart, die besonders zur Andacht und Traurigkeit bestimmt zu seyn scheint, nicht unwirksam ist.

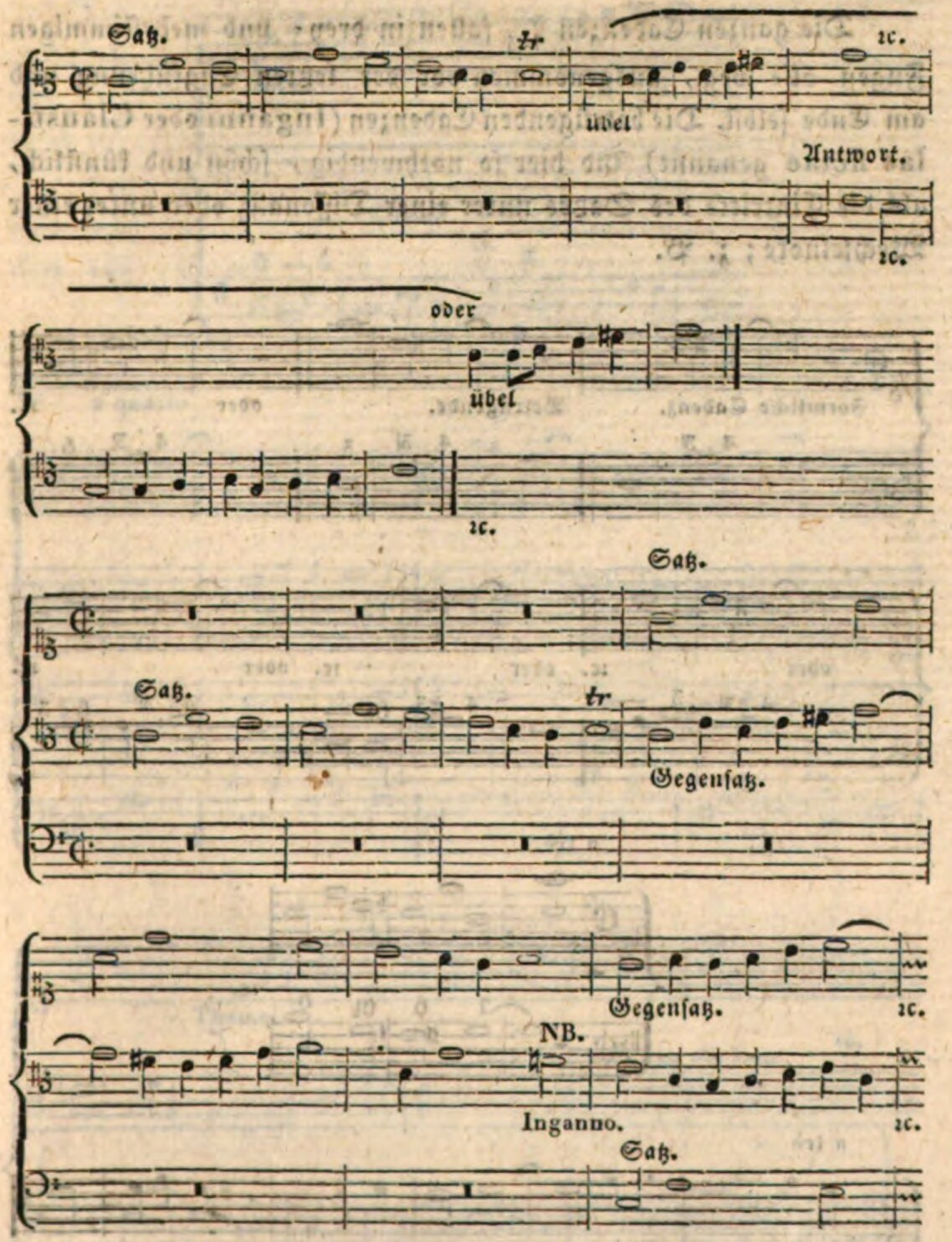
Es ist hier noch zu beobachten, daß diese drey Fugen bloß für Singstimmen, obwohl keine Worte darunter geschrieben stehen, gemacht sind. In Fugen für Geigen und blasende Instrumente darf man sich in ein weiteres Feld begeben: das ist, man darf sich nicht so genau bey und zwischen den fünf Linien aufhalten; auch darf man Sprünge über eine Octave hinaus machen, welches bey Singfugen immer ein Fehler bleibt.

Noch ist bey allen Fugen zu beobachten, daß man der Stimme, die mit dem Hauptsatze mitten hindurch wieder eintritt, eine Pause, oder wenigstens einen Sprung geben solle, weil man es besser vernimmt, wiewohl man auch stufenweise hinein zu kommen Beyspiele genug beym a trè und a quatro ꝛc. findet.

§. 25.

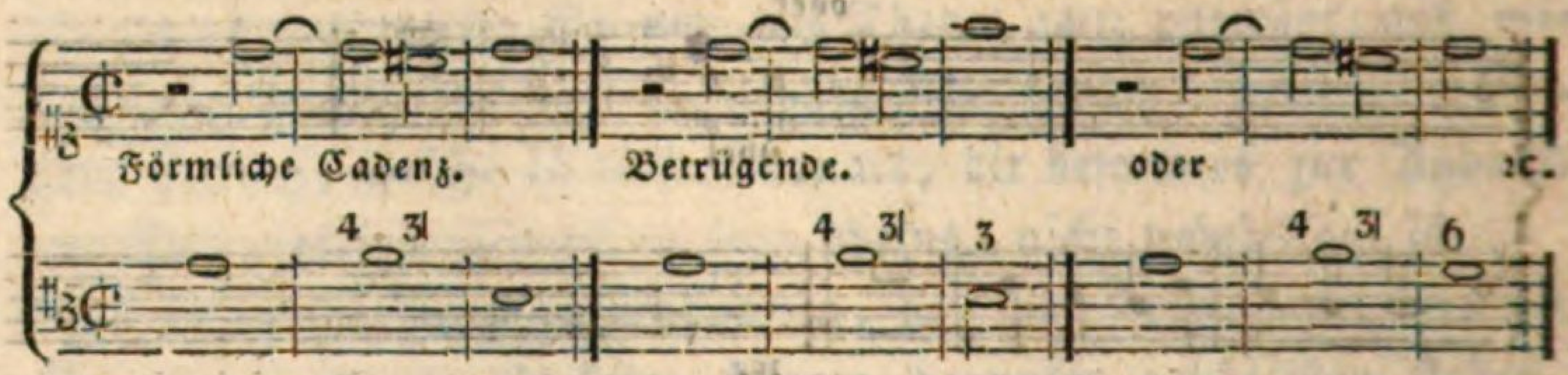
Regeln zu den drey- und mehrstimmigen Fugen.

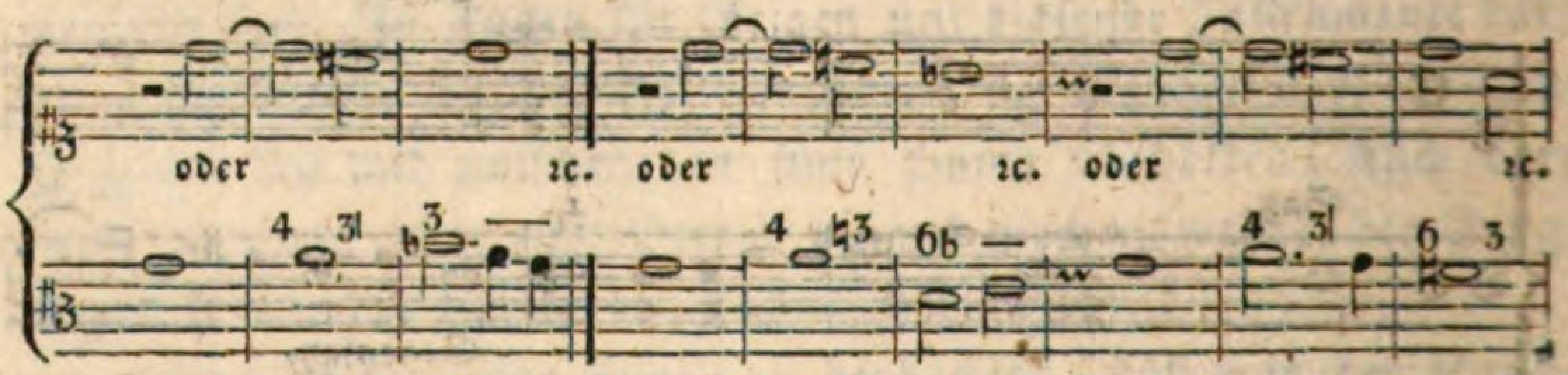
Weder in zwey-, noch drey-, noch mehrstimmigen Fugen ist es erlaubt (so wenig als in den Galanterie-Stücken der sogenannte Schusterfleck), nach vollendetem Satze eine Einleitung in die Quinte hinauf in der erste Stimme, oder von der Quinte in den Hauptton hinauf in der andern Stimme, zu machen; z. B.



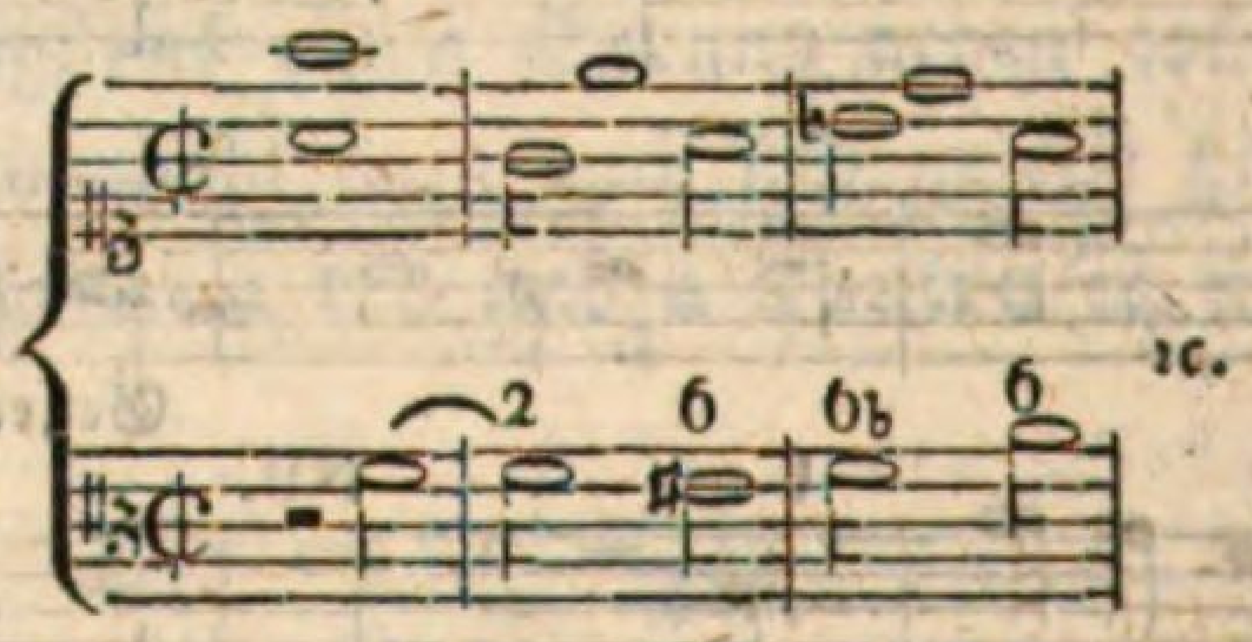
Man fängt gleich über oder unter der letzten Note der vollendeten ersten Stimme mit der zweyten das Thema an; wenn es aber nicht möglich ist, so kann und muß man die letzte Note noch leer ausgehen lassen. Vor dem Eintritte der dritten Stimme aber pflegt man gern eine betrügende Cadenz all' Inganno zu machen, wie ich hier gethan und gezeigt habe, im Alte mit **F** statt **Fis**.

Die ganzen Cadenzen $^{5}_{4}\,^{-}_{3}$ fallen in drey= und mehrstimmigen Fugen alle weg, ausgenommen vor der letzten Engführung und am Ende selbst. Die betrügenden Cadenzen (Inganni oder Clausulae fictae genannt) sind hier so nothwendig, schön und künstlich, als die Eintritte des Satzes unter einer Dissonanz oder unter einer Wechselnote; z. B.

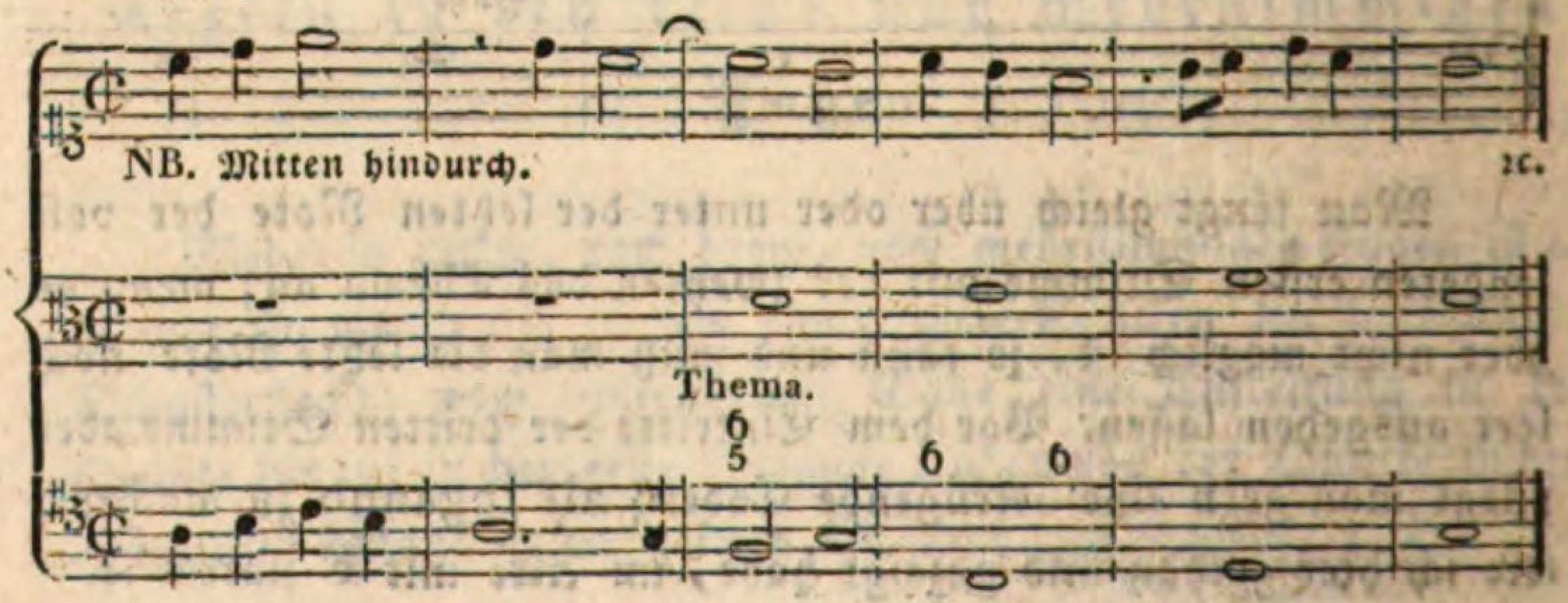


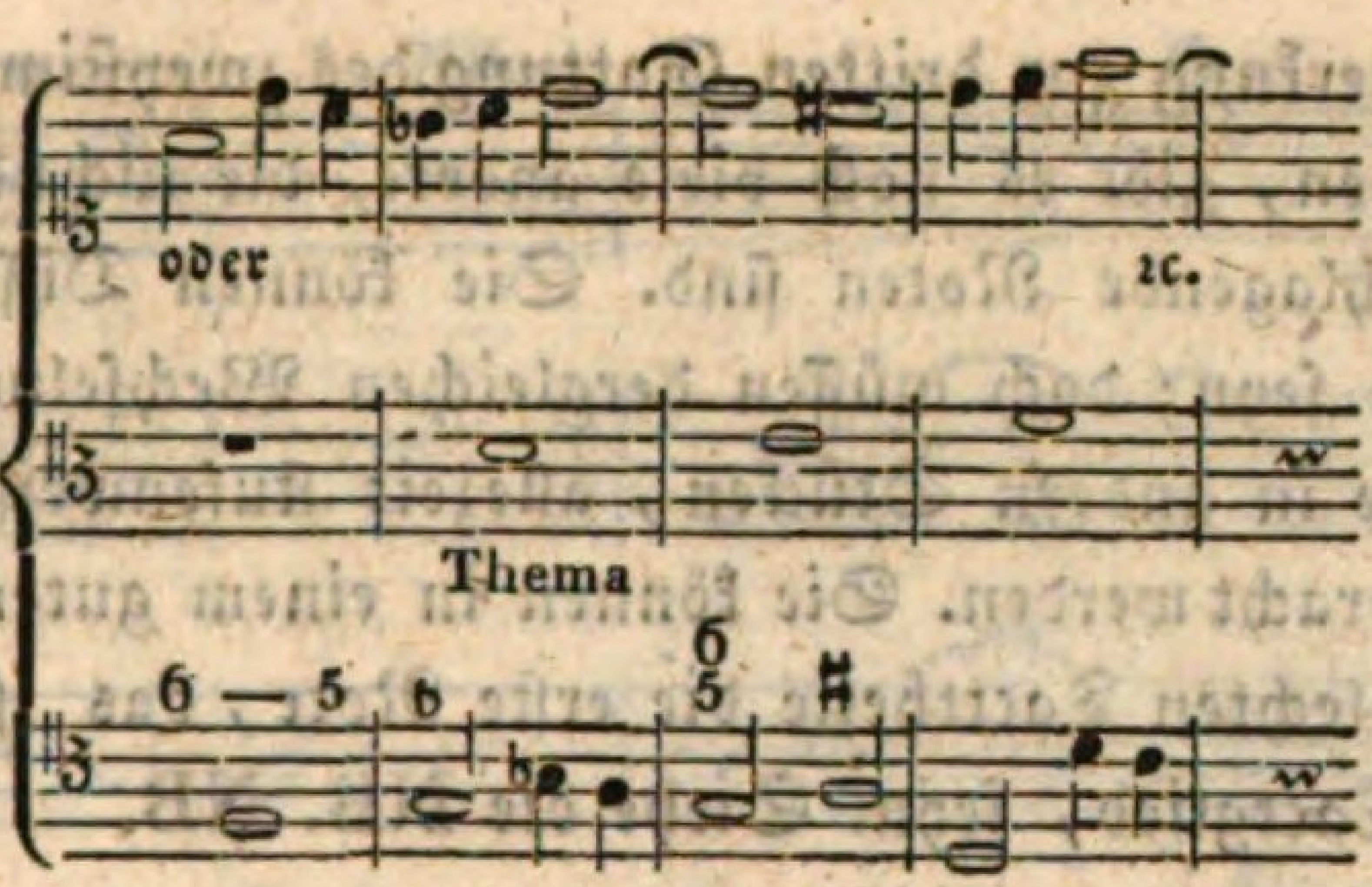


a trè.

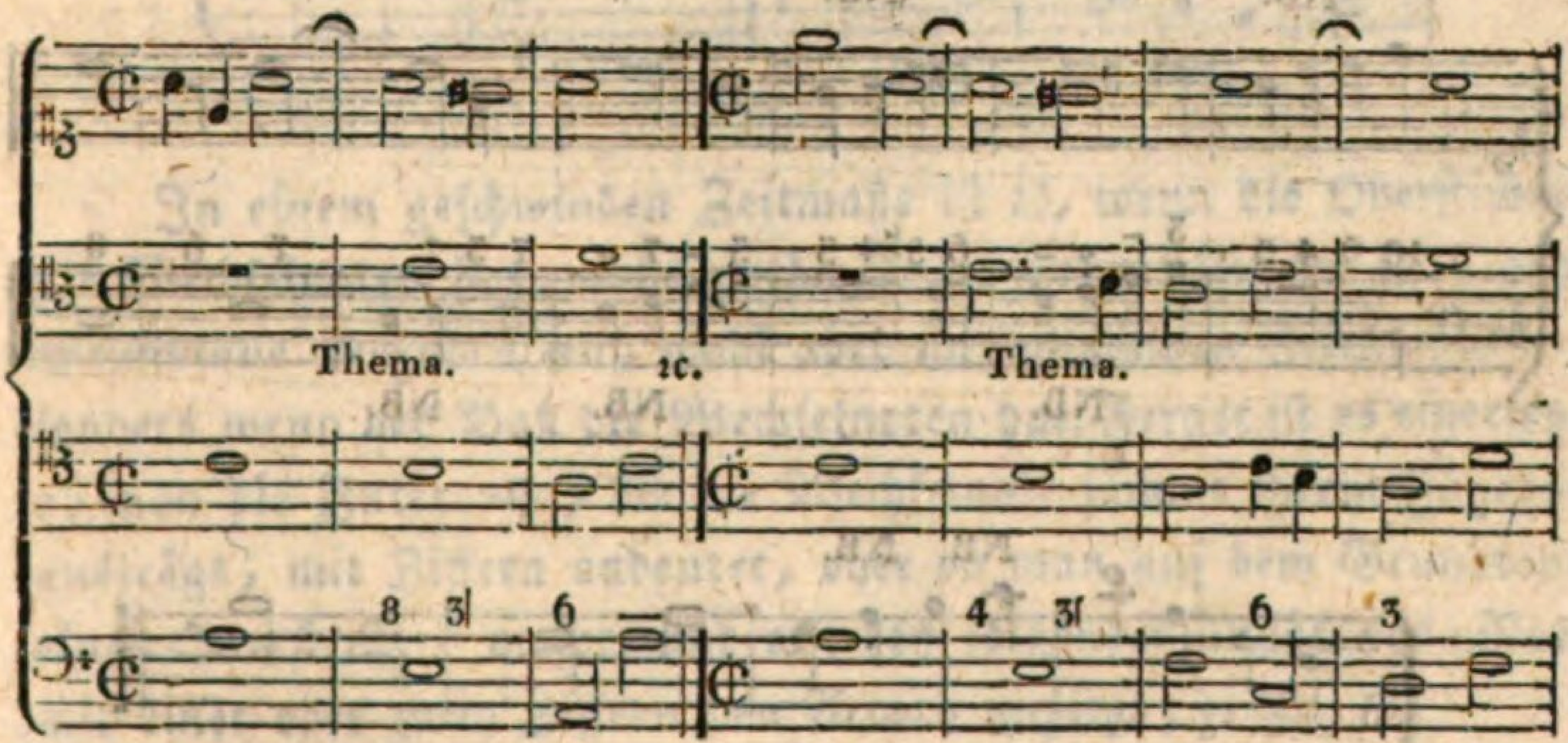


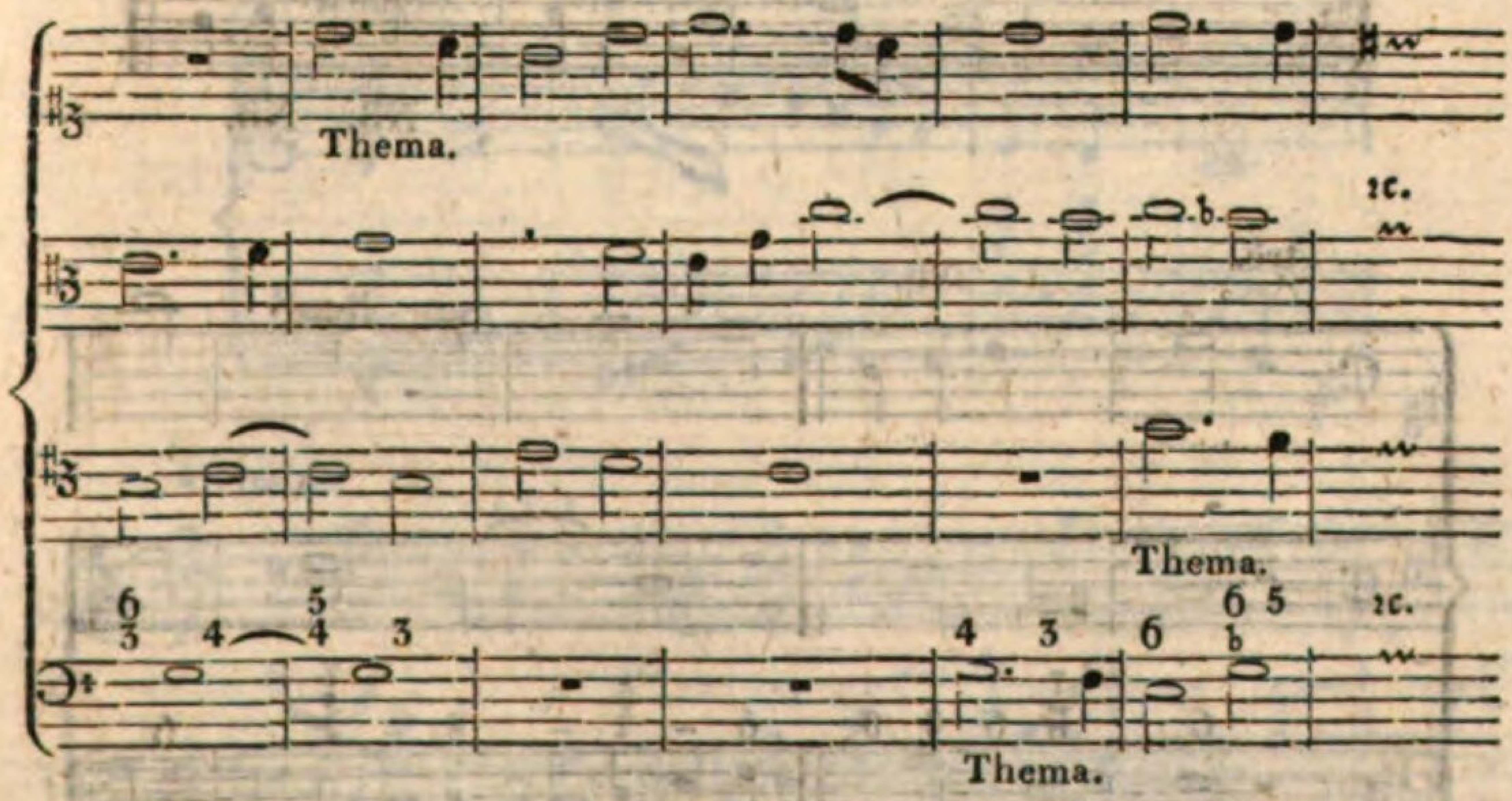
a trè





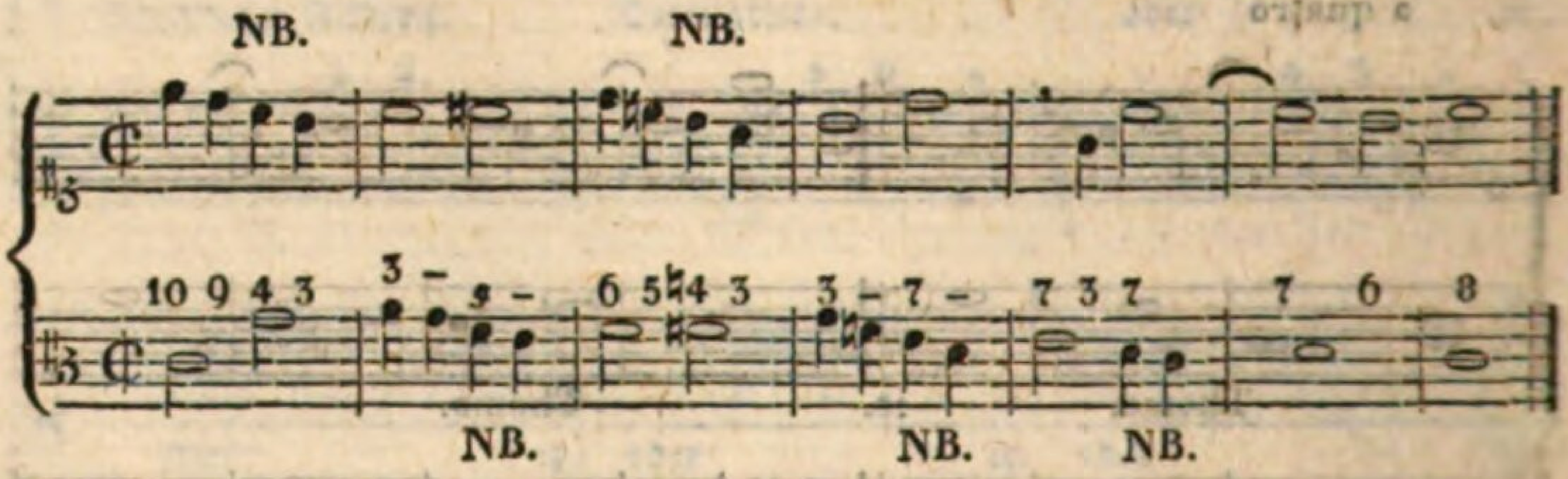
a quatro

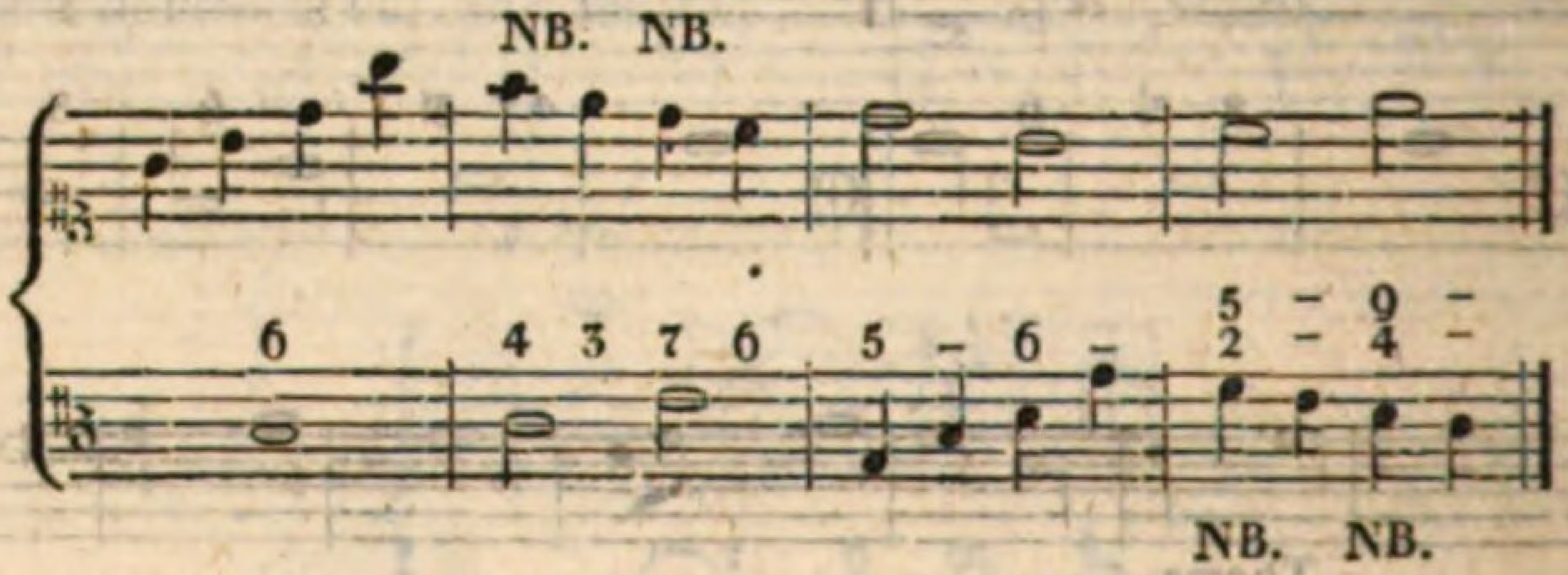


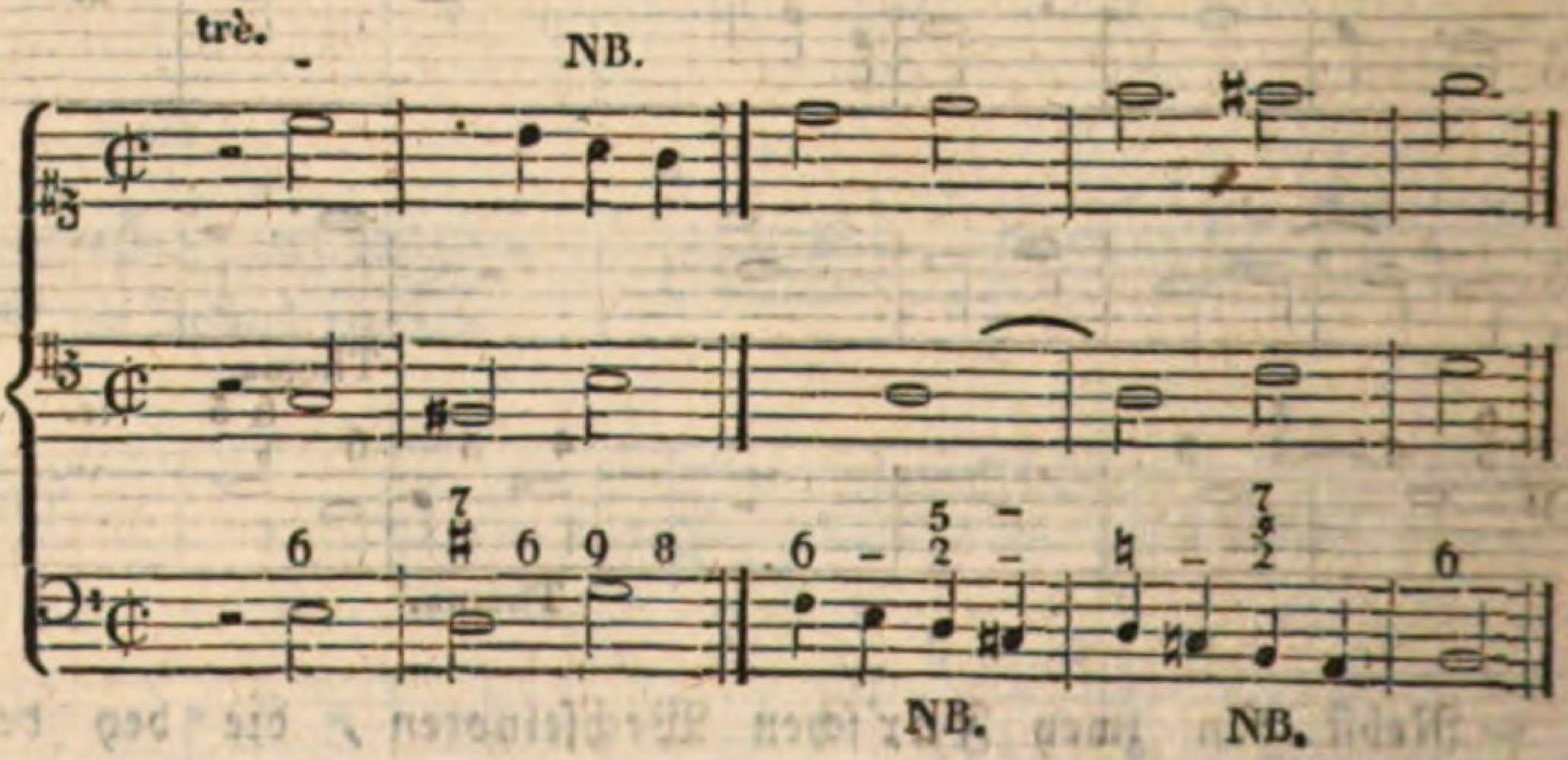


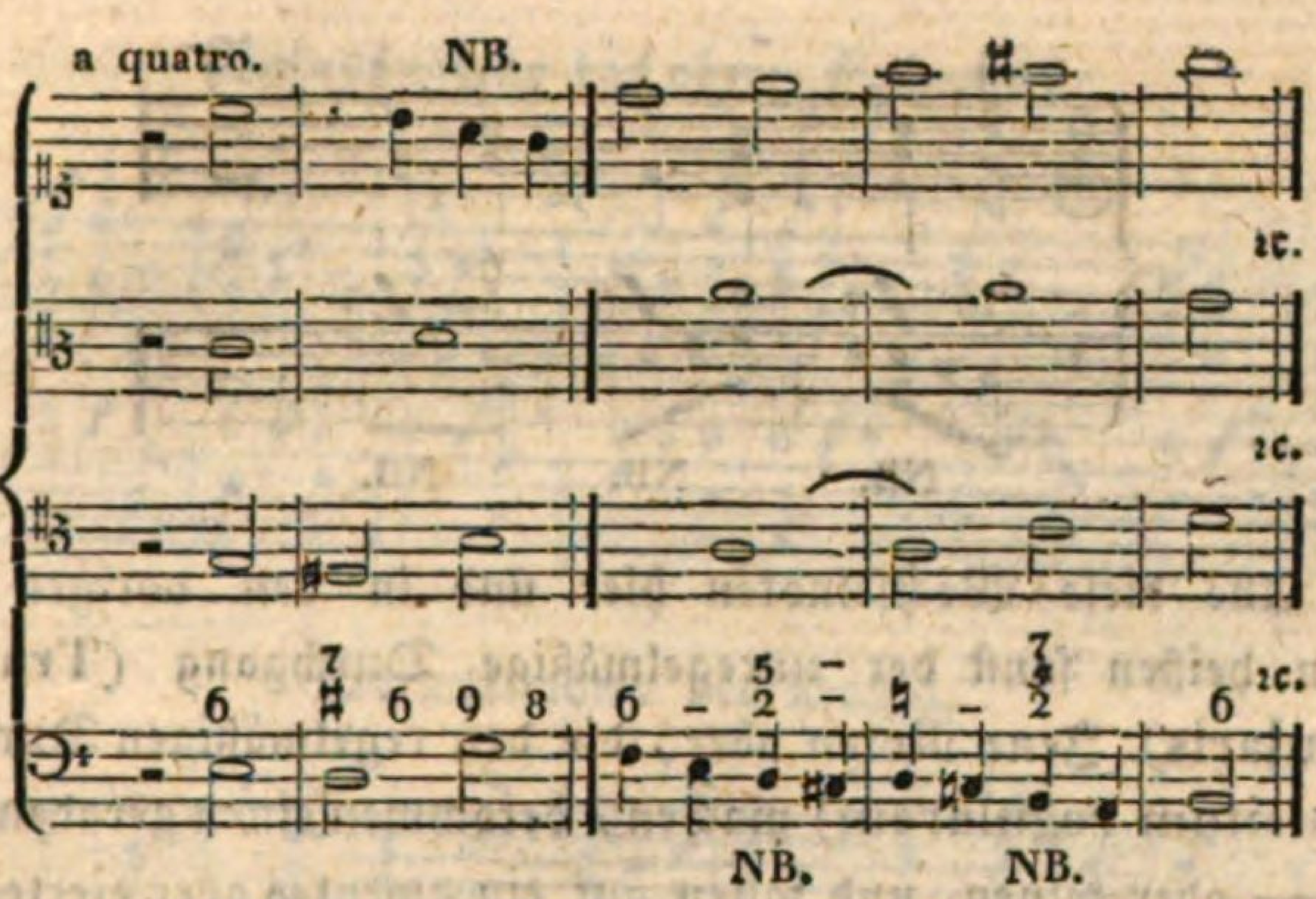
Nebst den zwey Fux'schen Wechselnoten, die bey der

fünften Anmerkung zur dritten Gattung des zweystimmigen Satzes gezeigt wurden, gibt es noch viele andere, die nicht durchgehende, sondern anschlagende Noten sind. Sie können Dissonanzen und Consonanzen seyn; doch müssen dergleichen Wechselnoten in einer Fuge, so wie in andern Stücken, allezeit stufenweise herab oder hinauf angebracht werden. Sie können in einem guten, besser aber in einem schlechten Tacttheile die erste Note, das ist, das erste oder dritte Tactglied, seyn. Siehe die NB. NB.

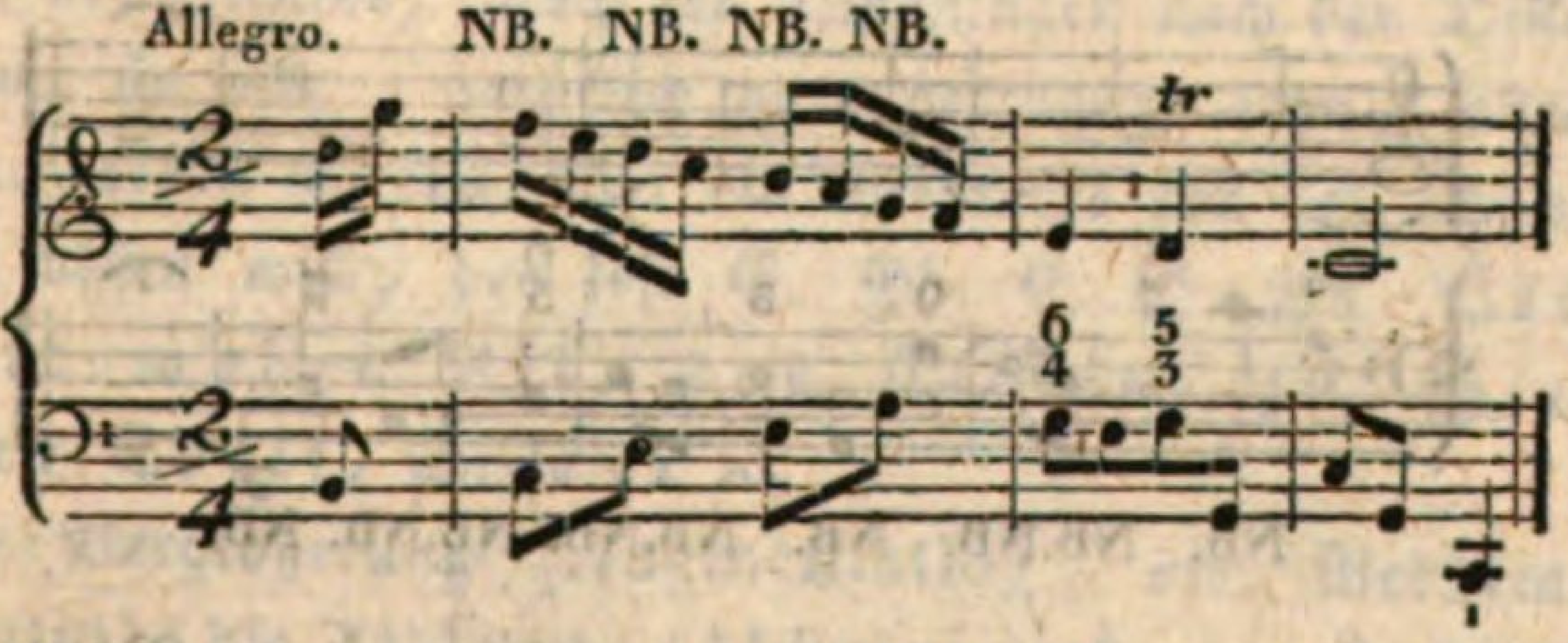


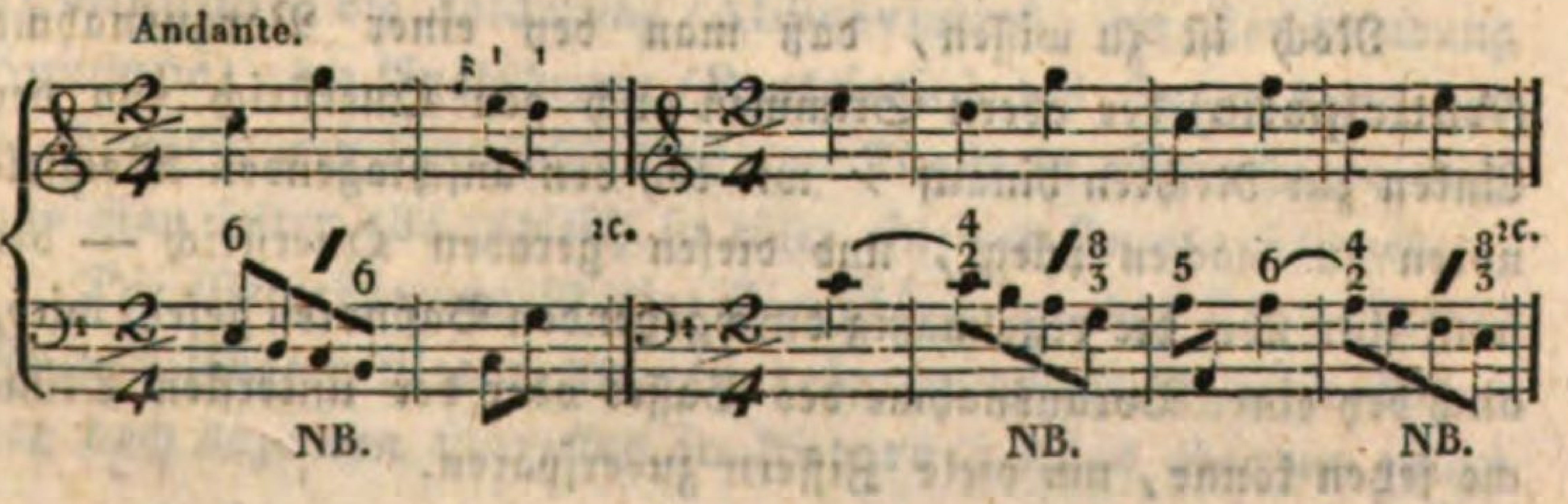


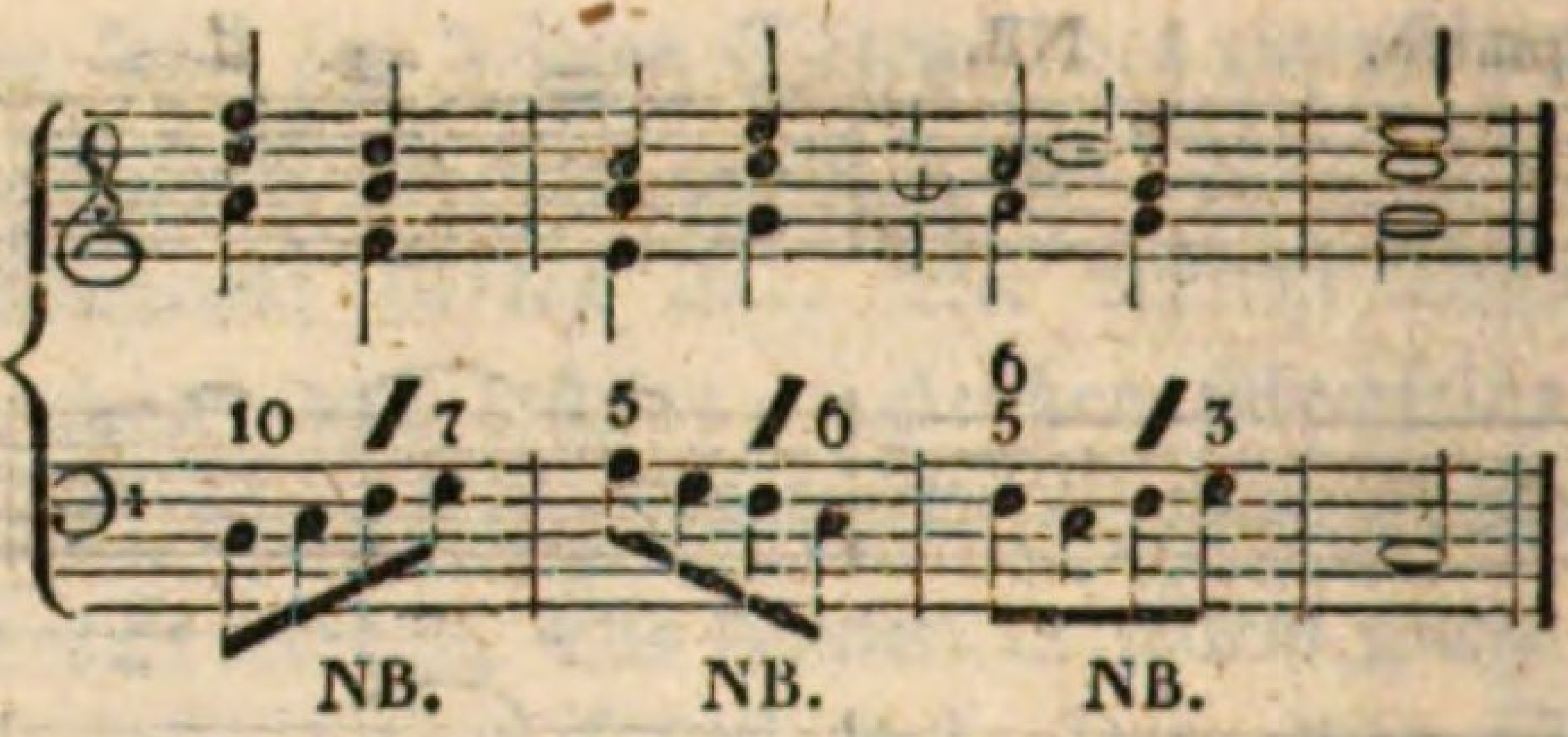




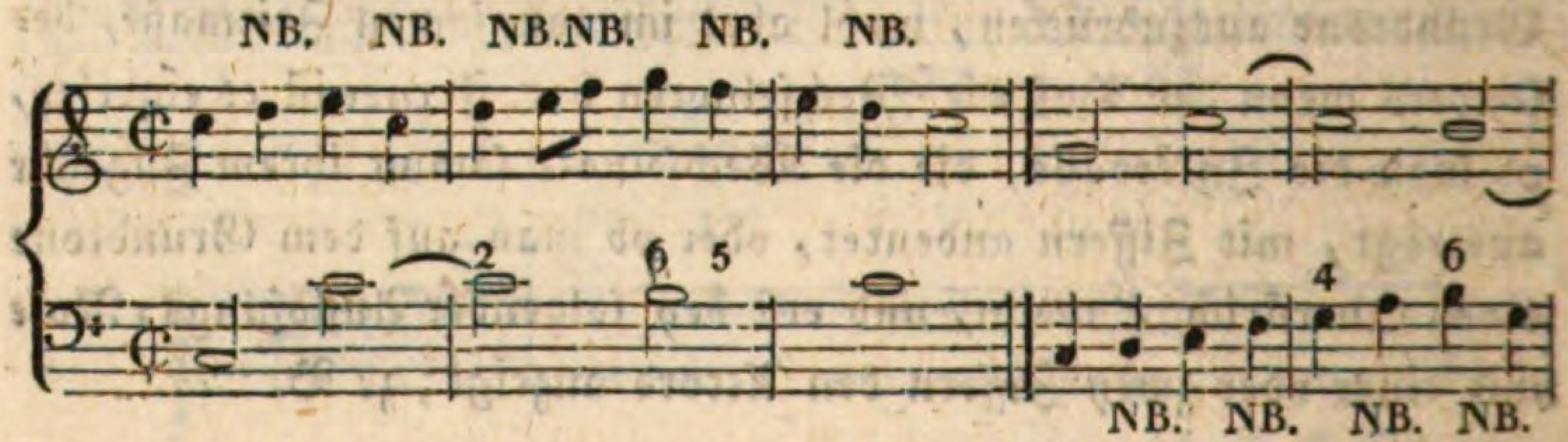
In einem geschwinden Zeitmaße ist es, wenn die Oberstimme die Wechselnoten hat, nicht nothwendig, sie mit Ziffern über dem Grundtone auszudrücken, wohl aber im langsamen Zeitmaße, besonders wenn der Baß die Wechselnoten hat. Ferner ist es einerley, ob man die Intervalle, die die Wechselnote sammt ihrem Zugehör austrägt, mit Ziffern andeutet, oder ob man auf dem Grundtone einen Querstrich / macht, und erst bey folgender Auflösungs-Note mit einer oder zwey Ziffern den Accord anzeigt; z. B.

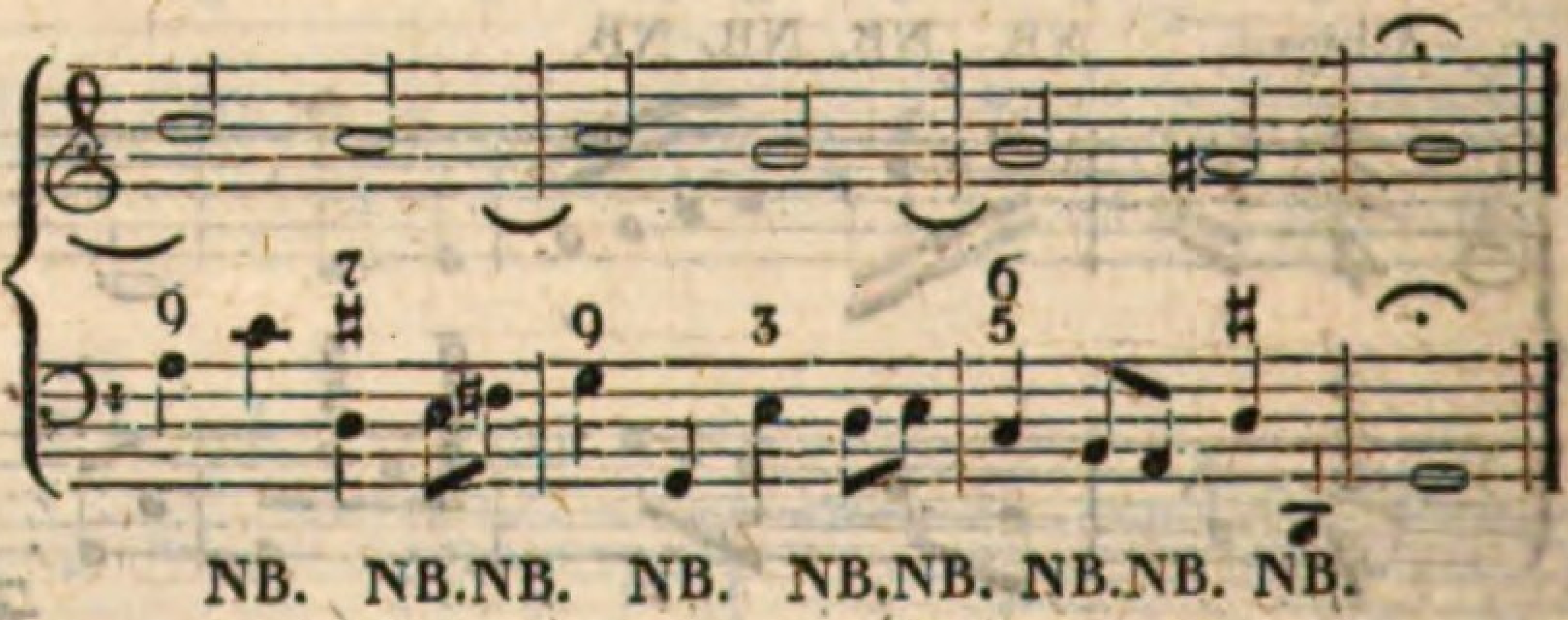






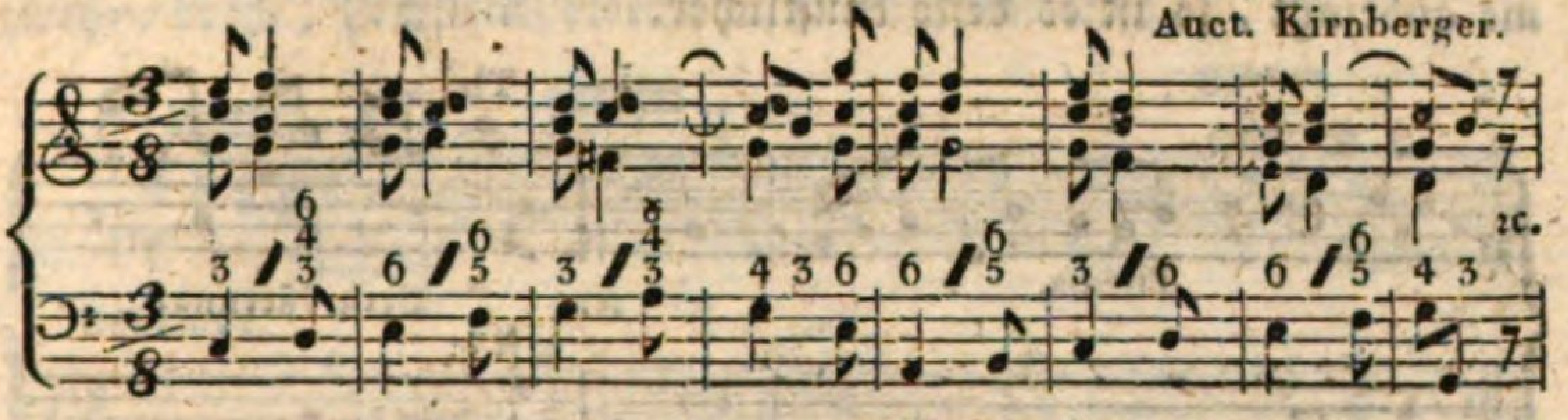
Alle diese Wechselnoten hier und in den vorigen Beyspielen heißen sonst der unregelmäßige Durchgang (Transitus irregularis). Jene Noten aber, die den regelmäßigen Durchgang (Transitum regularem) machen, bekommen einen geraden Querstrich — oder keinen, und fallen auf ein zweytes oder viertes Tactglied im Allabreve- und Zweyviertel-Tacte. Sie sind hier wieder mit einem NB. bezeichnet; z. B.



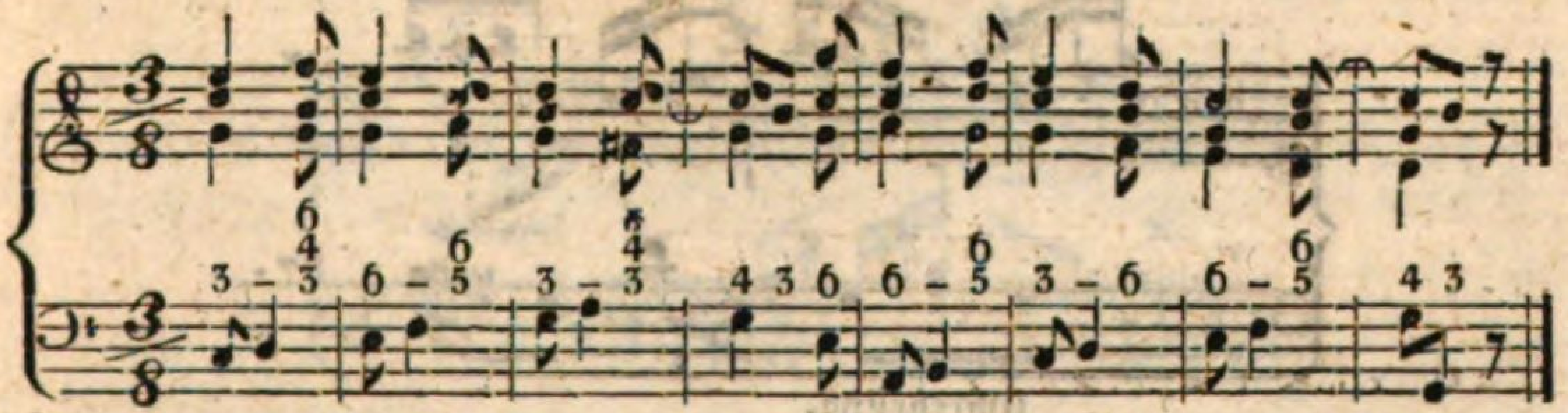


Noch ist zu wissen, daß man bey einer Vorausnahme (Anticipatio) der obern Stimmen auch den Querstrich von der Linken zur Rechten hinauf / wie bey den anschlagenden Wechselnoten zu machen pflegt, und diesen geraden Querstrich — der sonst nur über die regelmäßig durchgehenden Baßnoten gesetzt wird, auch bey einer Vorausnahme des Basses oder der untersten Stimme setzen könne, um viele Ziffern zu ersparen.

Vorausnahme der obern Stimmen.



Vorausnahme des Basses.

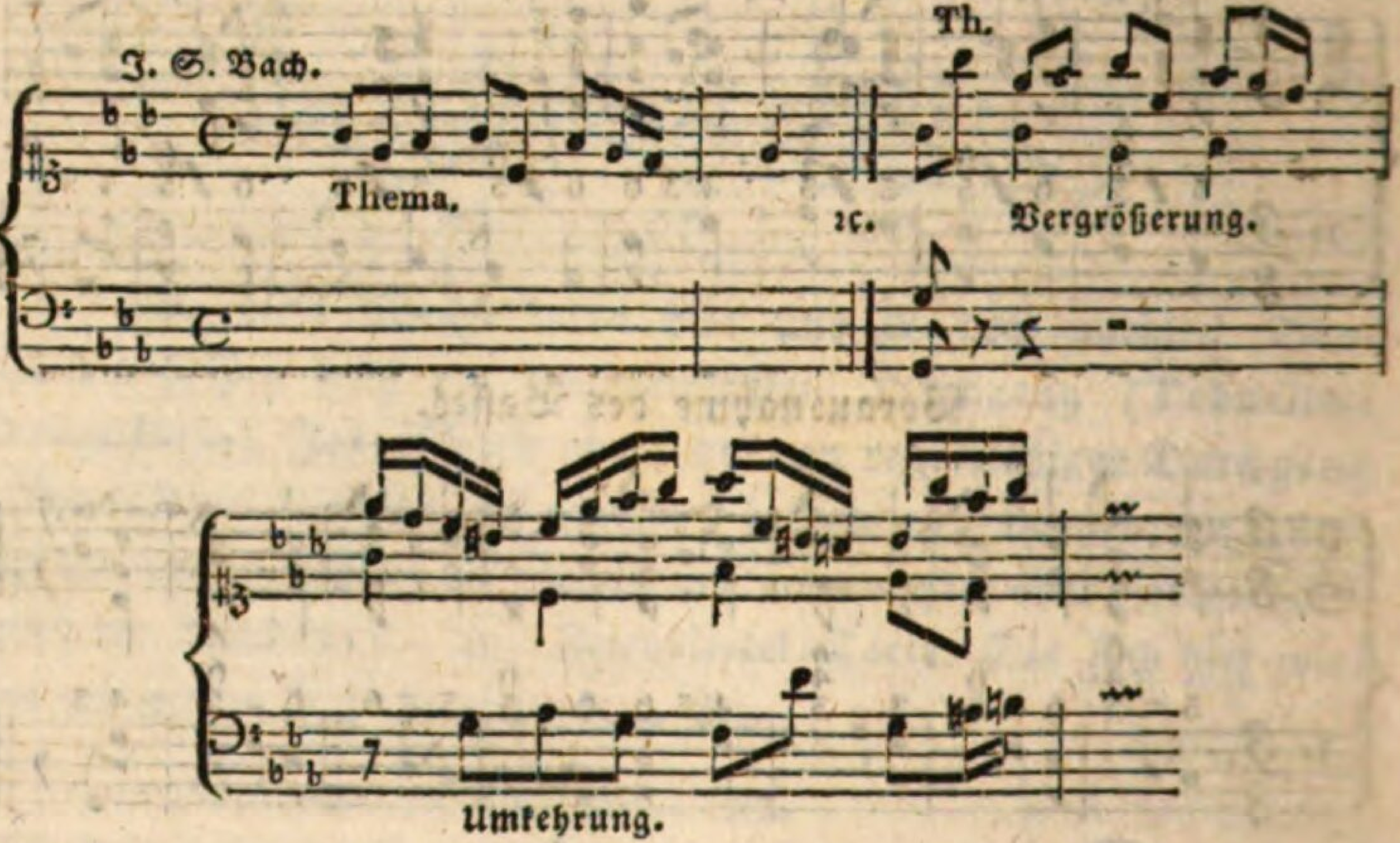


Übrigens soll ein Componist nur die Accorde beziffern, die ein Organist, außer den Regeln der hinab und hinauf gehenden Scalen und Sprünge, nicht wissen und errathen kann; diese sind meisten Theils die Trugschlüsse, wie auch alle Bindungen und Vorhalte, das ist, in Noten versetzte Vorschläge und die Aufhaltungen (Retardationes). Auch die Auflösungen nach den Dissonanz-Ligaturen, sie mögen natürlich oder betrügend seyn, sollen alle richtig angegeben werden. Wer ein Mehreres von der echten Bezifferung wissen will, der lese C. Ph. E. Bach's Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen, zweyter Theil, Seite 11 &c.

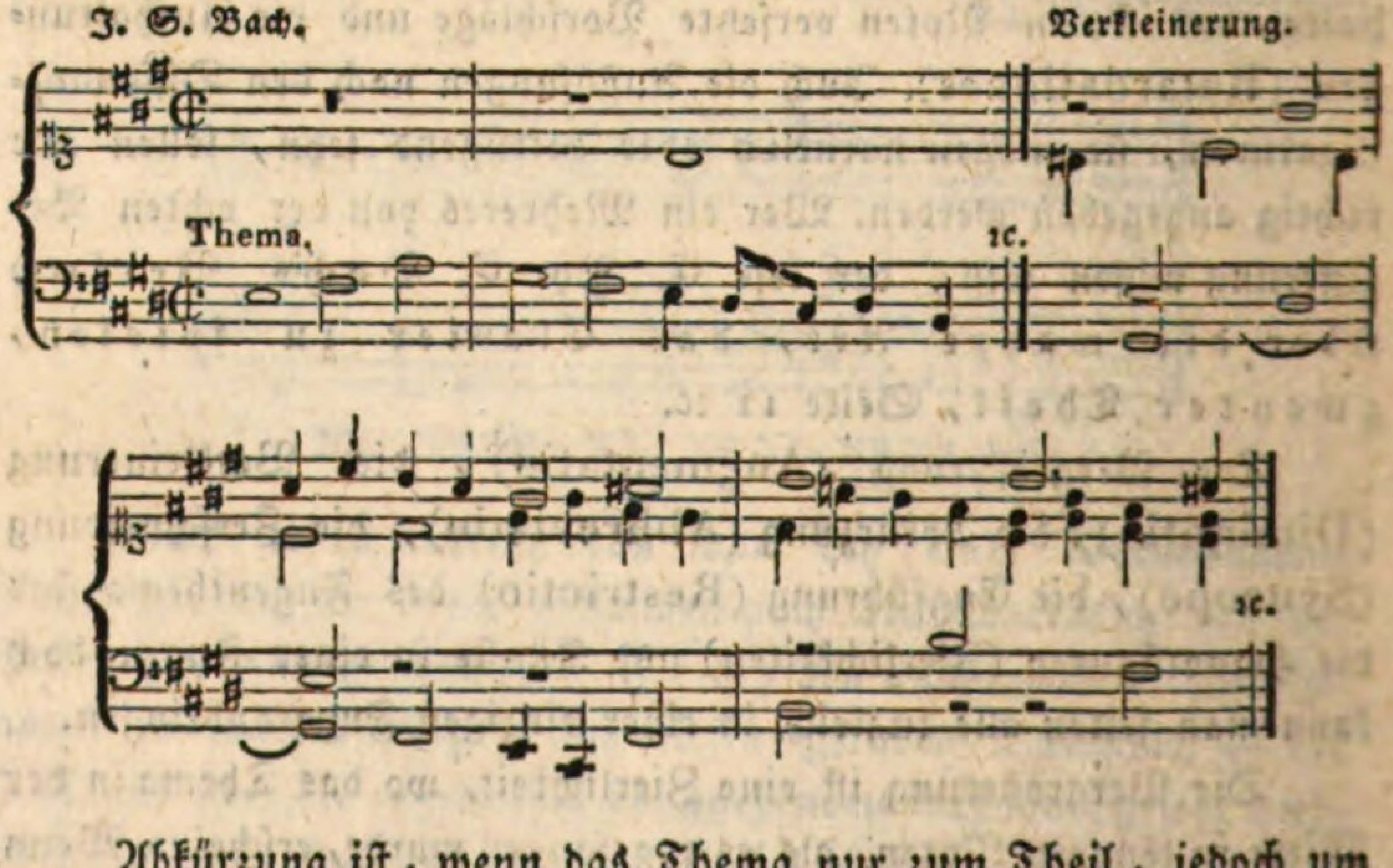
Die Vergrößerung (Augmentatio), die Verkleinerung (Diminutio), die Abkürzung (Abbreviatio), die Zerschneidung (Syncope), die Engführung (Restrictio) des Fugenthema sind die Hauptfiguren (Zierlichkeiten) und Künste in einer Fuge; doch kann man selten alle zugleich in einer einzigen Fuge anbringen.

Die Vergrößerung ist eine Zierlichkeit, wo das Thema in der Mitte in längern Noten, als es angefangen wurde, erscheint. Wenn man noch dazu den Hauptsatz in Natura (welches aber um einige

Streiche oder Tacte später geschehen muß) in einer andern Stimme anbringt, so ist es desto künstlicher.

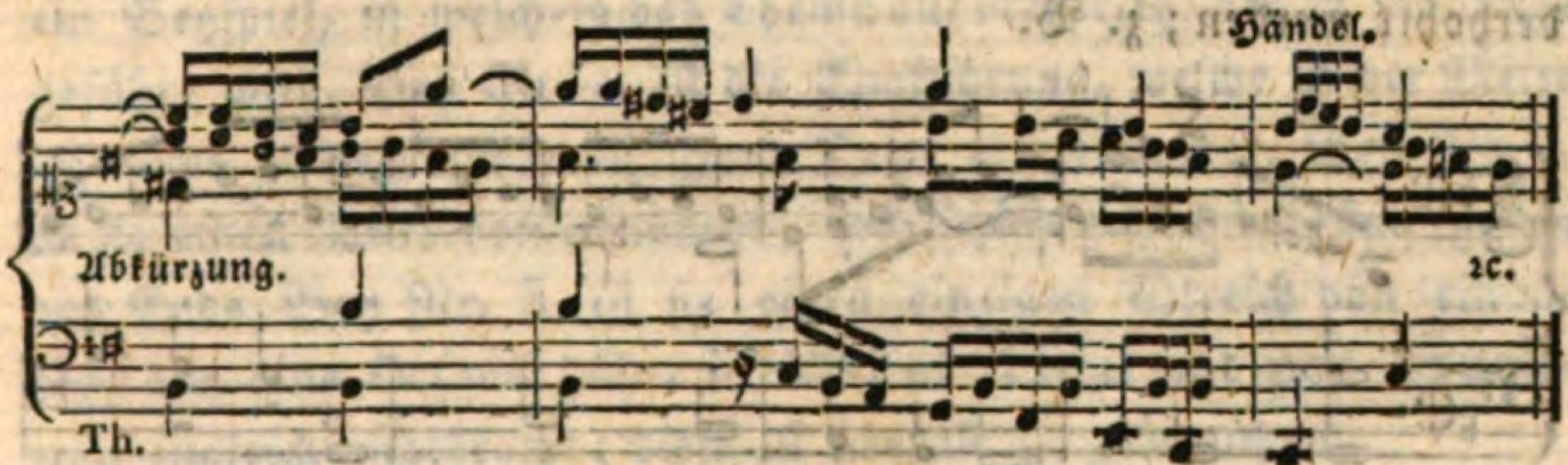


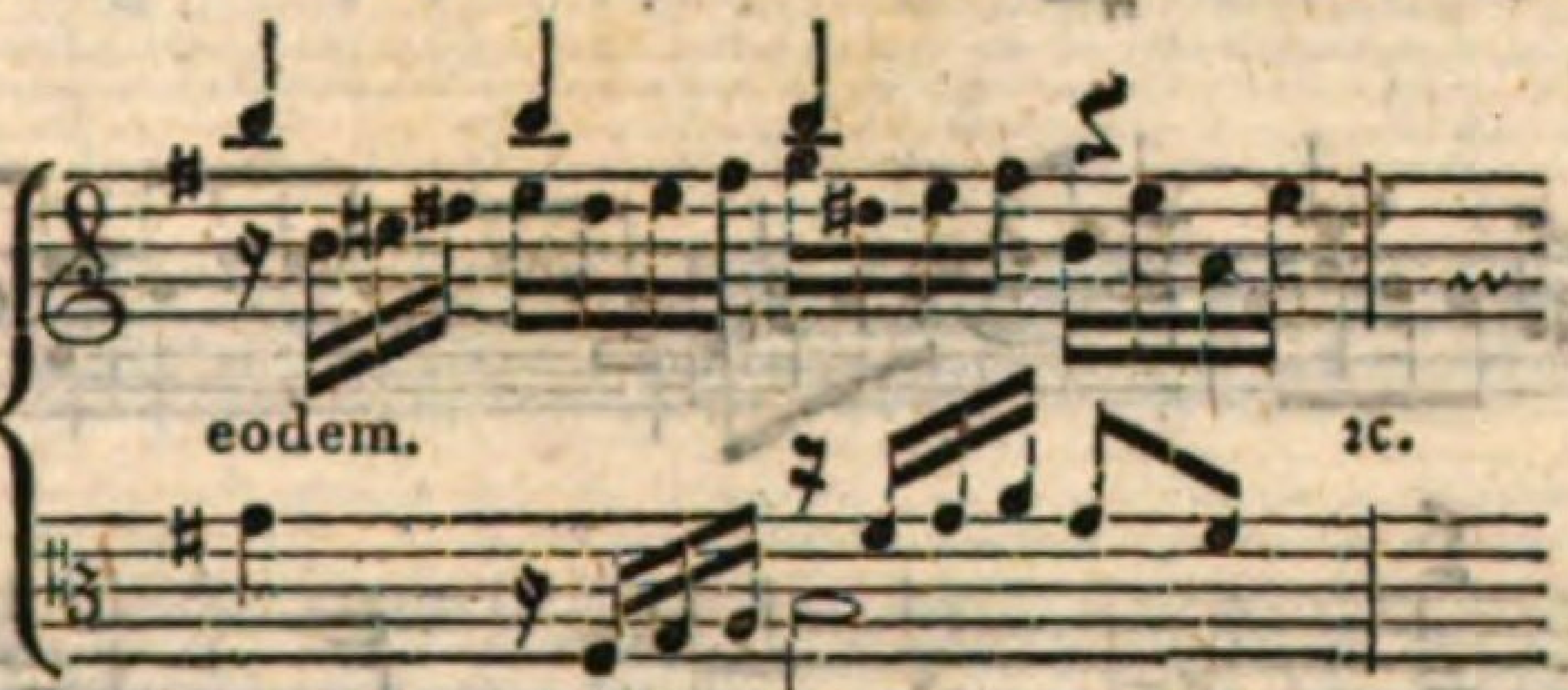
Die Verkleinerung geschieht, wenn man das Thema mit geschwindern Noten, als anfangs geschehen ist, anbringt, es mag nun im Haupttone oder in einer verwandten Tonart geschehen; z. B.

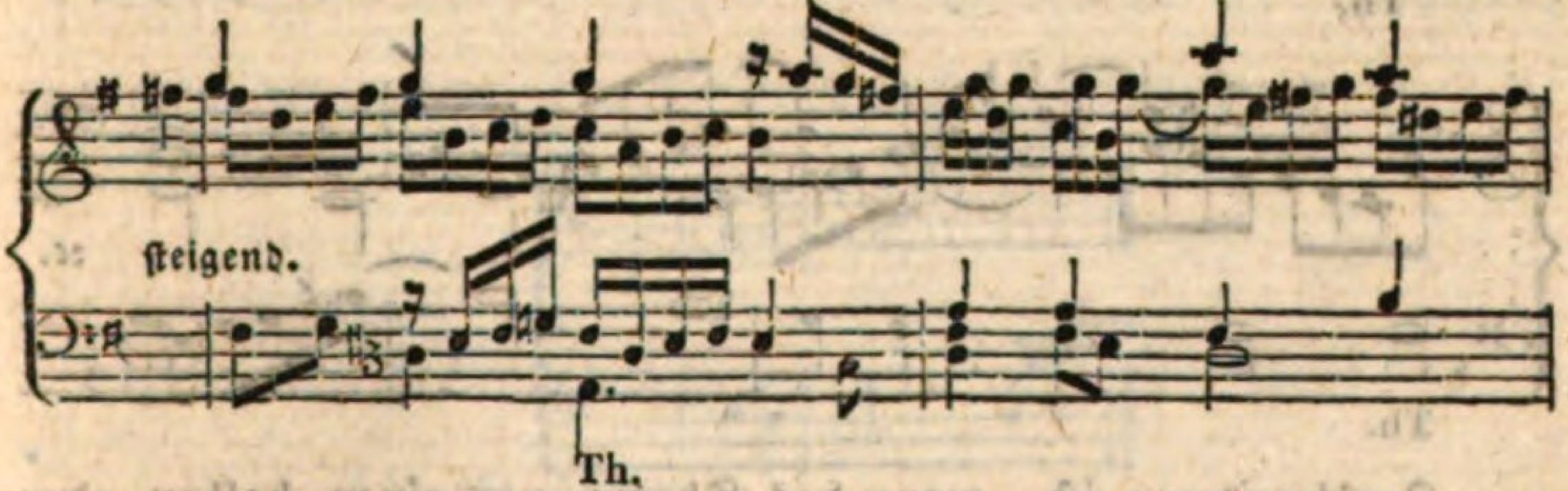


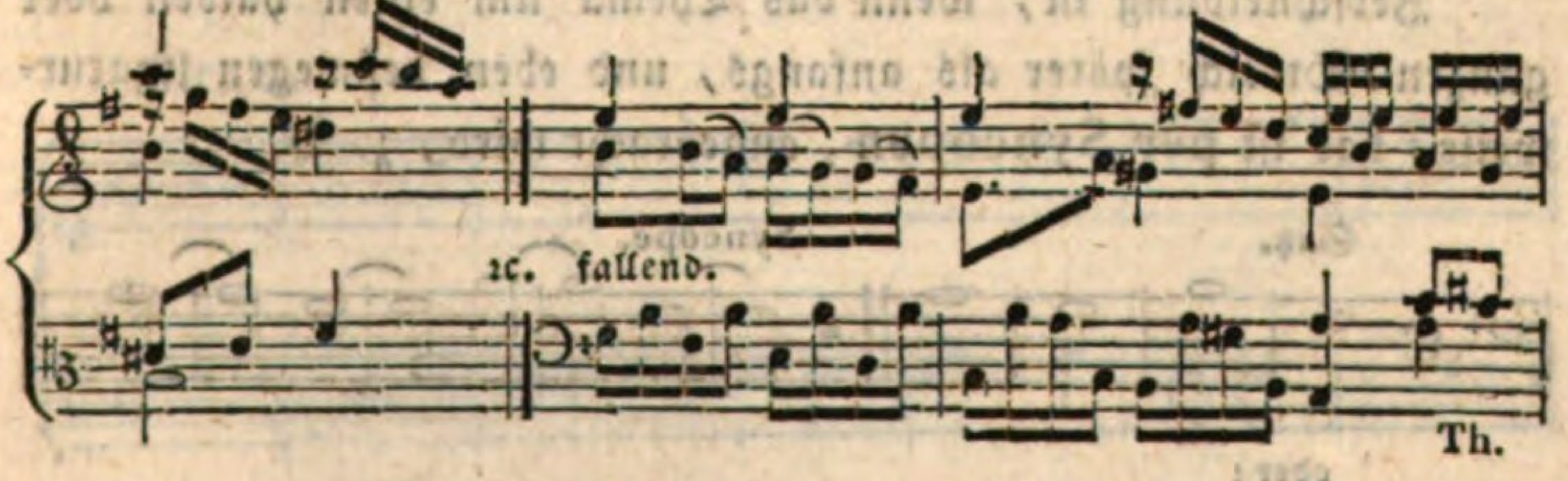
Abkürzung ist, wenn das Thema nur zum Theil, jedoch um einen Ton steigend oder fallend, auch um eine Terz steigend oder

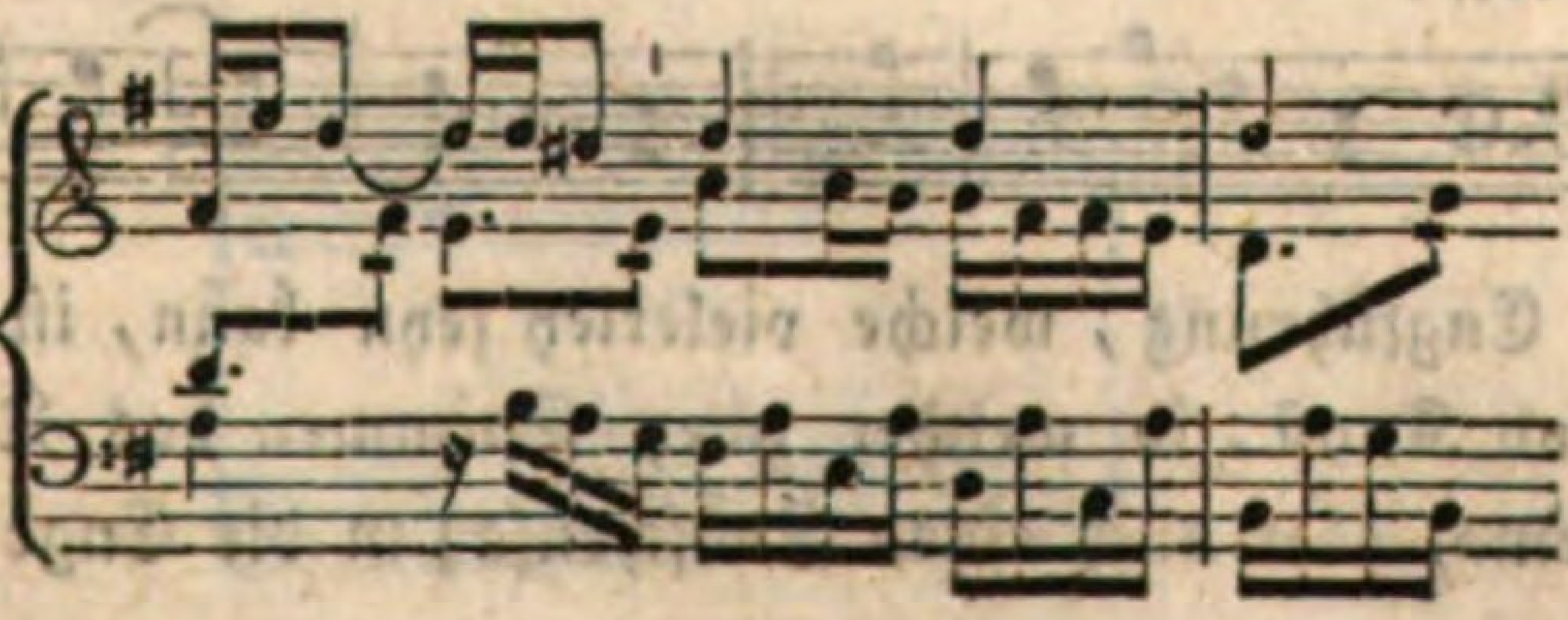
fallend, oder um eine reine Quarte steigend, aber nicht fallend, zwey-, drey-, höchstens viermahl wiederhohlt wird; z. B.



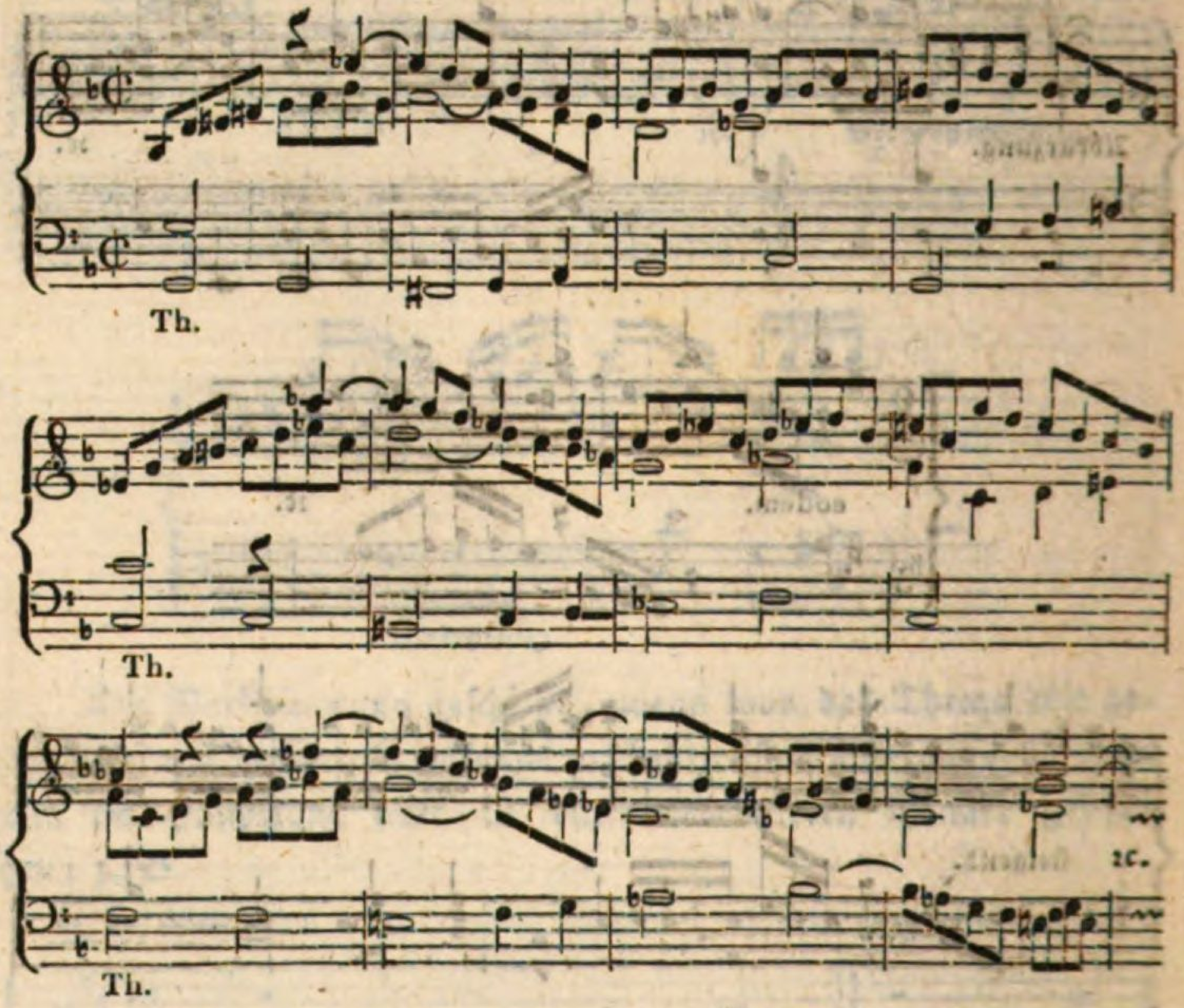








Wenn das Thema kurz ist und nur aus einem einzigen Einschnitte besteht, so kann es auch ganz, steigend oder fallend, wiederhohlt werden; z. B.



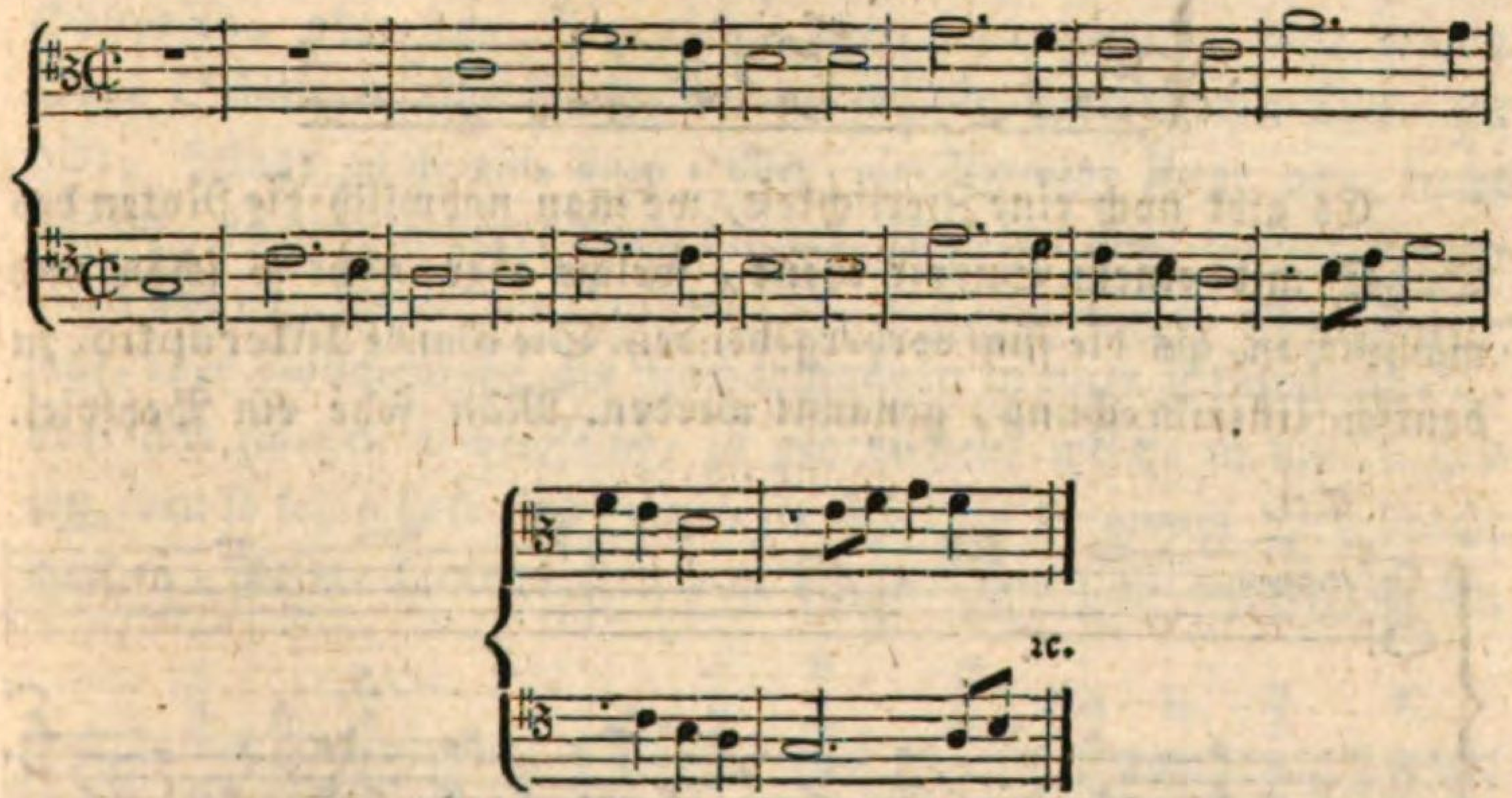
Zerschneidung ist, wenn das Thema um einen halben oder ganzen Streich später als anfangs, und eben deßwegen ligaturweise, das ist per Syncopen, angebracht wird, z. B.

oder:

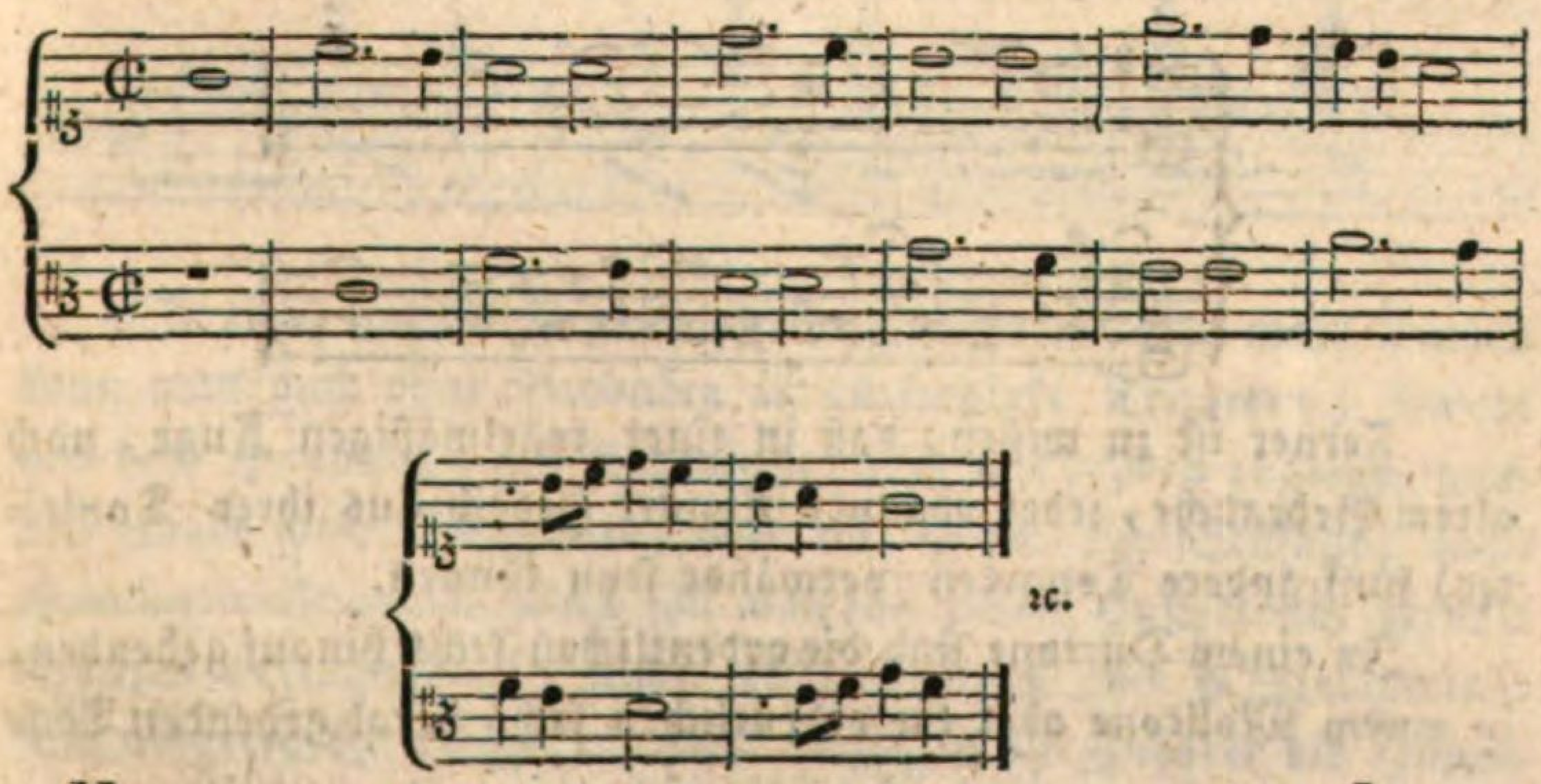
Die Engführung, welche vielerley seyn kann, ist jene Zierlichkeit und Kunst, in welcher zwey Stimmen das Thema oder Contrathema, oder auch einen Zwischensatz in die Enge zusammen

bringen. Hierzu müssen aber die Sätze wohl ausstudiert werden; denn nicht jeder Satz läßt sich in die Enge führen. Man sehe hier ein Beyspiel, in welchem das Thema auf dreyerley Art in die Enge geführt wird. Bey Nr. 1. ist die Engführung, welche in der Mitte irgendwo zu gebrauchen ist, zwey Tacte von einander. Bey Nr. 2. ist sie einen Tact von einander, und schickt sich am besten gegen das Ende. Bey Nr. 3. ist sie einen einzigen Streich von einander, um eine Octave höher in Arsi et Thesi und per Syncopen zugleich angebracht; diese ist überall zu gebrauchen.

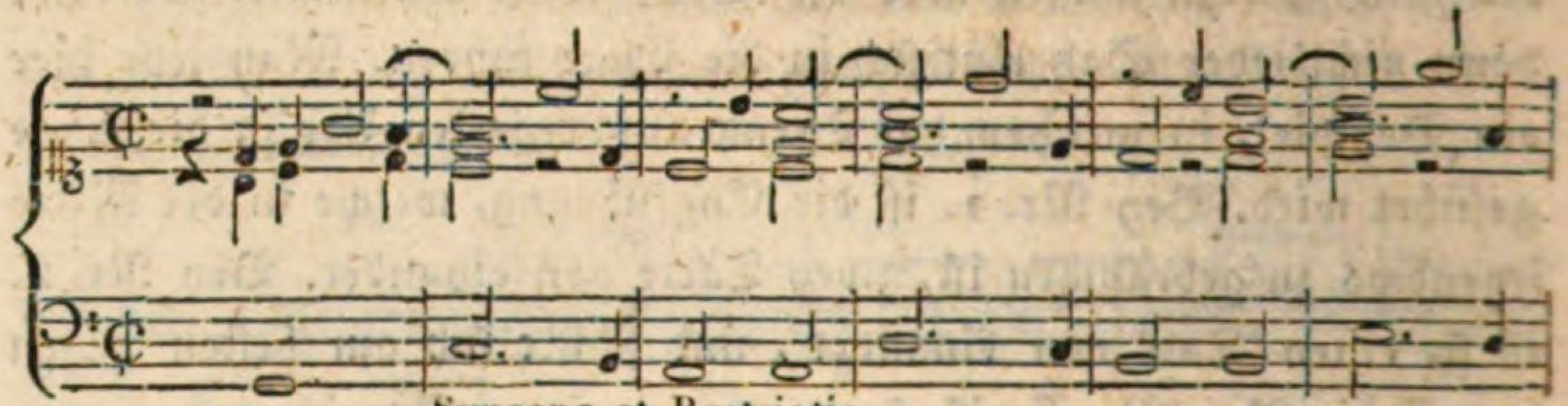
Nr. 1.



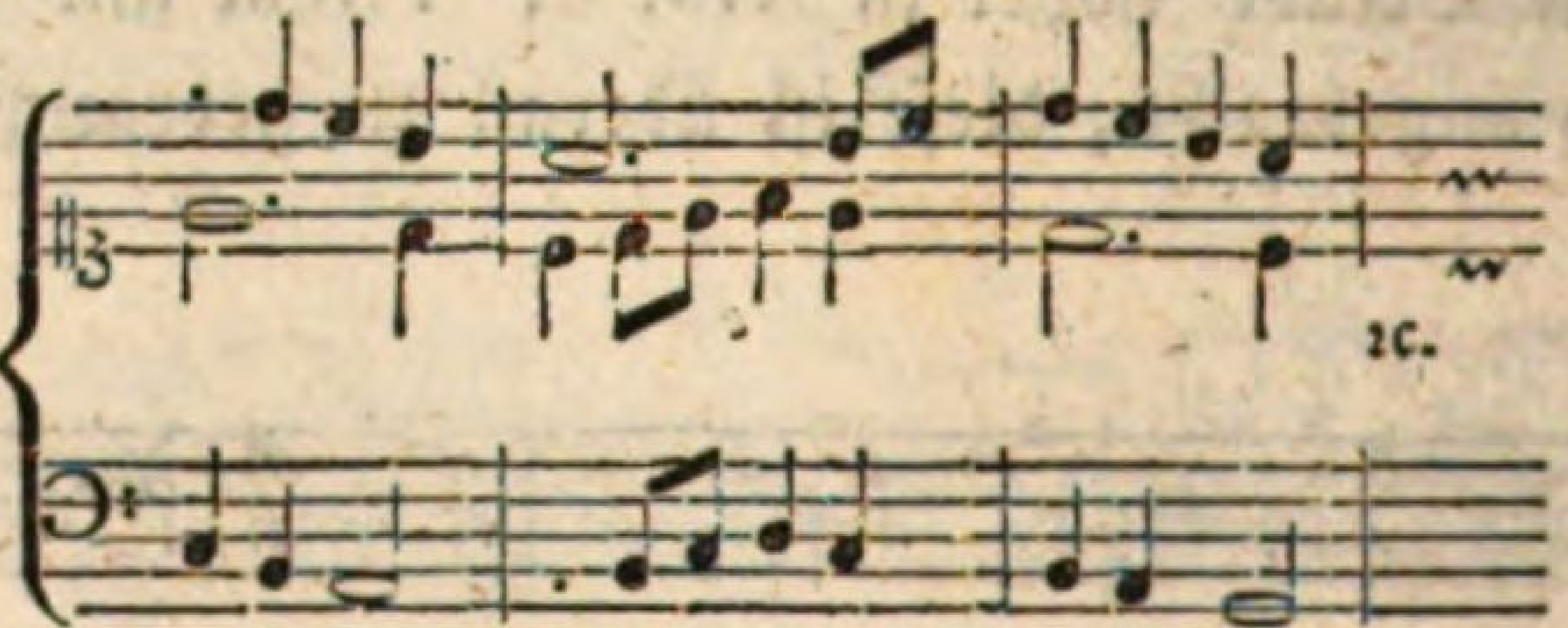
Nr. 2.



Nr. 3.

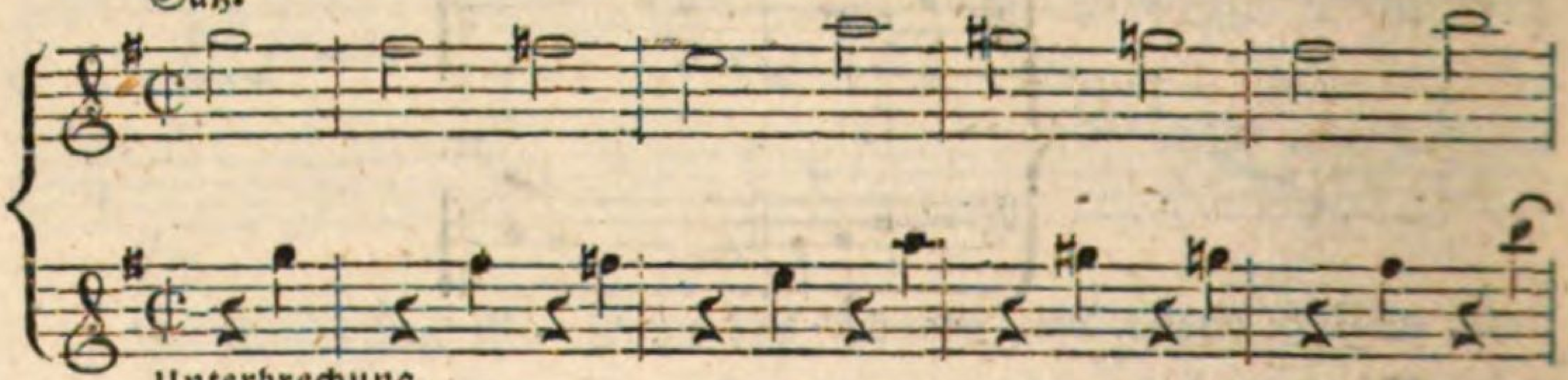


Syncope et Restrictio.

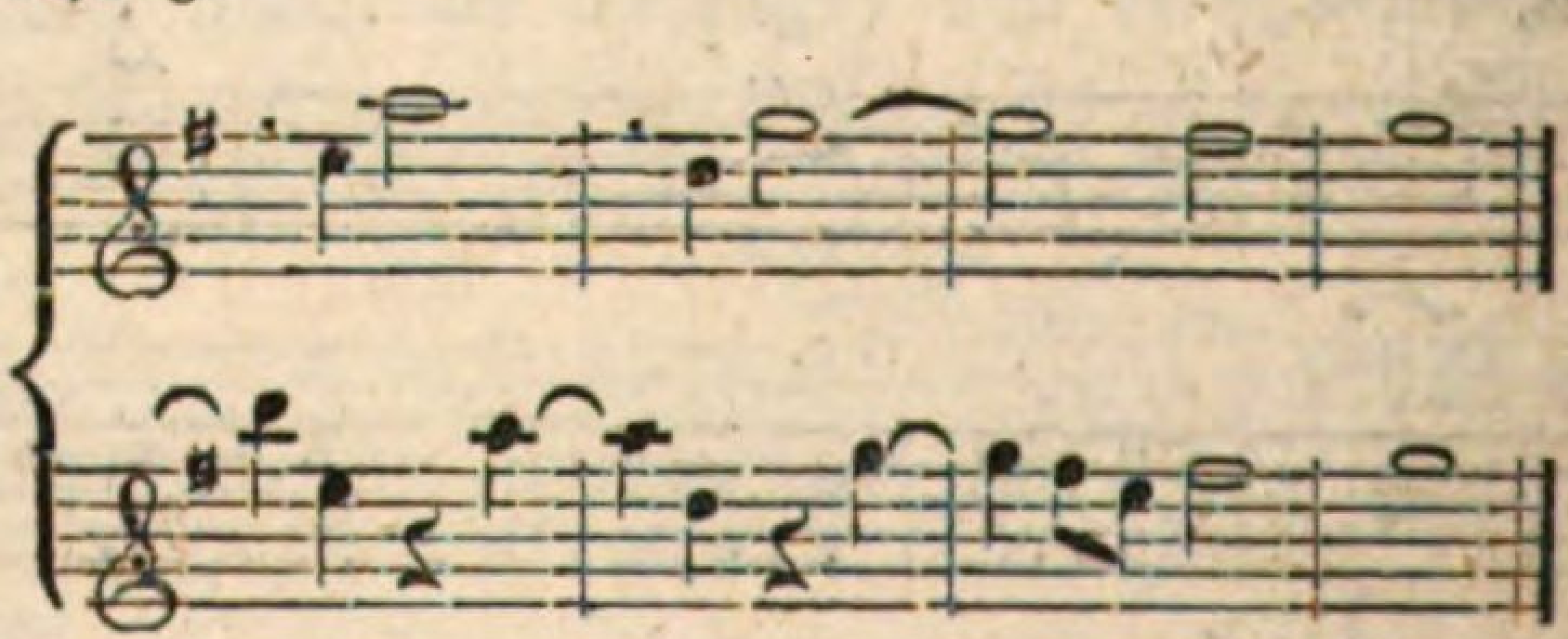


Es gibt noch eine Zierlichkeit, wo man nähmlich die Noten des Satzes mit einem Suspir theilt, welche aber nicht so schön und männlich ist, als die fünf vorhergehenden. Sie könnte Interuptio, zu deutsch Unterbrechung, genannt werden. Man sehe ein Beyspiel.

Satz.



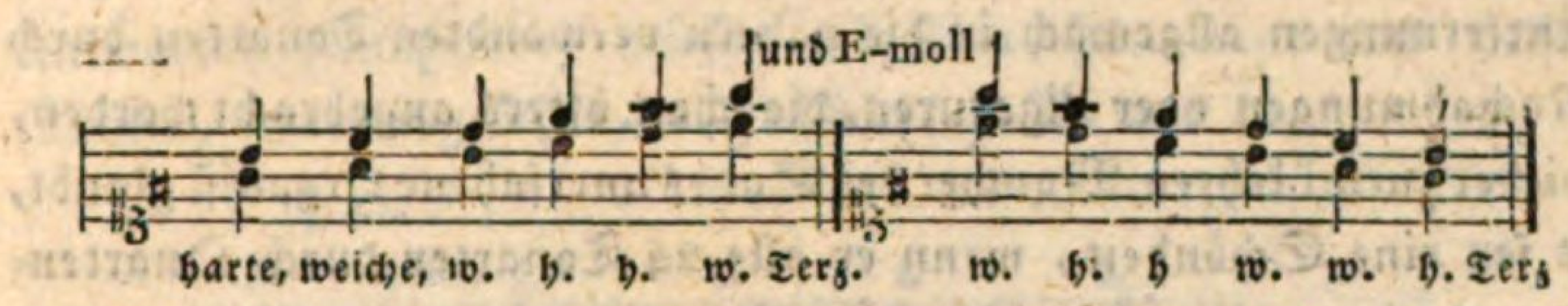
Unterbrechung.



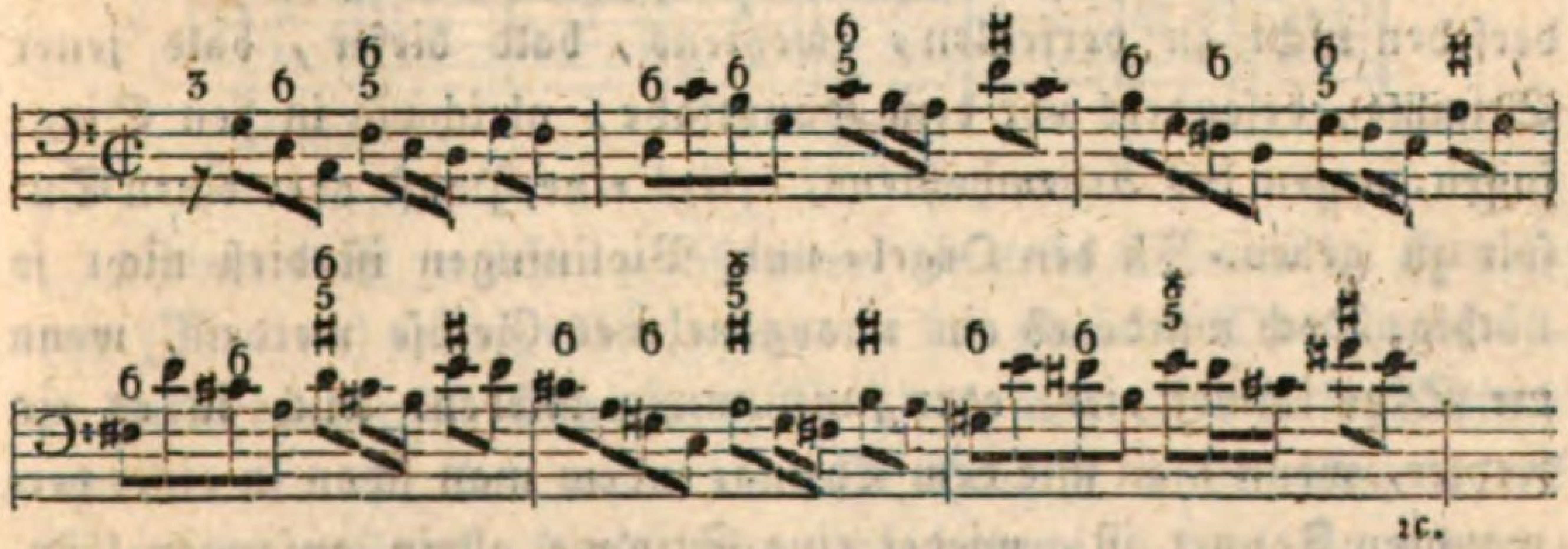
Ferner ist zu wissen, daß in einer regelmäßigen Fuge, nach altem Gebrauche, jeder Haupt-Tonart (jedoch aus ihrer Tonleiter) fünf andere Tonarten verwandt seyn können.

In einem Durtone sind die ordentlichen sechs hinauf gehenden, in einem Molltone aber die ordentlichen sechs herab gehenden Töne

mit einander verwandt. Man setze sich die Oberterz dazu, so sieht man auch, daß in diesen sechs verwandten Dur- oder Molltönen allezeit drey harte und drey weiche Tonarten erscheinen; z. B. aus G-dur.



In Durtönen fällt der siebente Ton weg, in Molltönen der zweyte. Und indem man bald dieser, bald jener Stimme den Hauptsatz, oder den Gegensatz, oder bald diesem, bald jenem Paar Stimmen eine Nachahmung in den verwandten Tonarten gibt, bringt man eine drey- oder vierstimmige Fuge ganz leicht auf 60, 70 oder mehrere Tacte hinaus. Man hat nicht nöthig, die uralten und abgeschmackten Quintengänge mit dem Satze, oder Gegensatze, oder Zwischensatze, als Nachahmungen in einer Stimme allein, oder mit zweyen abwechselnd, zu gebrauchen, welche in unsern Zeiten eben so fehlerhaft sind, wenn sie öfter als dreymahl vorgebracht werden, als die Einleitungen von einem Tone zum andern; z. B.



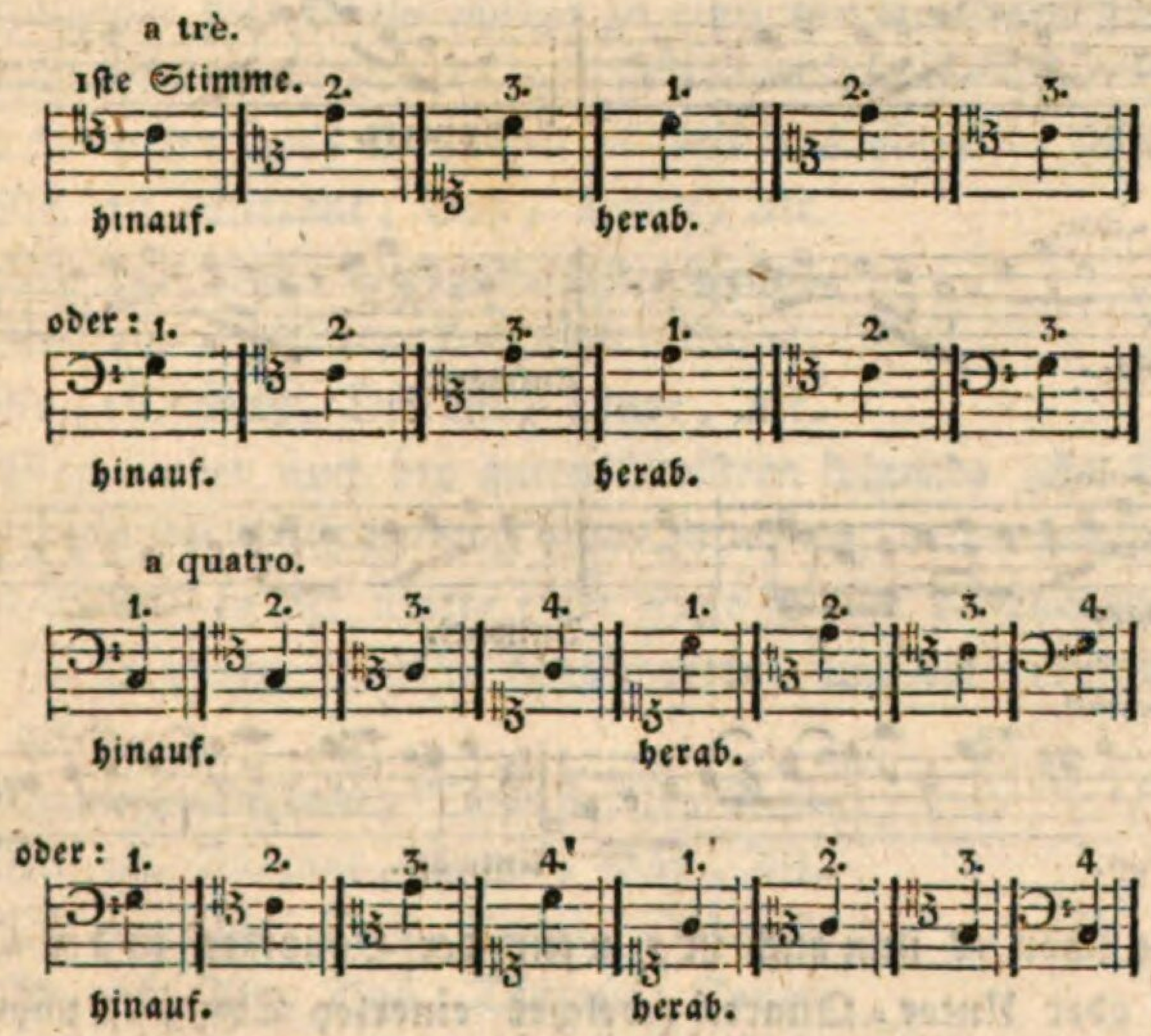
In einer langen Fuge von neunzig, hundert und mehr Tacten kann man auch ohne Bedenken in entferntere Tonarten, sowohl mit dem Hauptsatze als Gegensatze, oder mit beyden zugleich, auch mit einem ihrer Einschnitte, oder mit einem Zwischensatze, nachahmungsweise gehen. Doch soll man von einem Haupttone, der mit Kreuzen bezeichnet ist, nicht leicht in einen mit b bezeichneten, und umgekehrt, übergehen, sonst vergessen die Zuhörer die Haupt-

tonart; z. B. von D-moll, als vom Haupttone, nach und nach in F-moll oder As-dur, ist bis zum Überfluß in die B-Töne gegangen; oder von E-moll, als vom Haupttone, bis in Cis-moll, oder E-dur, ist auch genug. Man muß aber bey diesen Entfernungen allgemach in die nähern verwandten Tonarten durch Nachahmungen oder Ligaturen, die schon öfters angebracht worden, wieder zurück kehren. Mancher des Satzes unerfahrne Organist glaubt, es sey eine Schönheit, wenn er alle 24 Tonarten durch Quarten- oder Quintengänge durchschweift. Man hat, wie oben schon gemeldet, sehr viel andere und bessere Gelegenheiten (und zwar noch ohne die Künste des doppelten Contrapunctes in der Octave, Decime oder Duodecime), eine simple Fuge lang genug auszudehnen, besonders wenn das Thema aus zwey oder mehreren Einschnitten besteht. Dann und wann ein Tasto solo, zu deutsch Orgelpunct, im Basse angebracht, und darüber mit Ligaturen oder Nachahmungen gearbeitet, hilft auch zur Verlängerung einer Fuge.

Die Fugen werden meisten Theils für die Orgel oder Saiten-Instrumente allein, oder für Singstimmen ohne oder mit Instrumenten verfertigt. Sollte man für Blas-Instrumente eine zu machen haben, so muß man beflissen seyn, erstens, die Höhe und Tiefe derseben nicht zu verfehlen, zweytens, bald dieser, bald jener Stimme, besonders vor dem Hauptsatze, gleichwie in den Singfugen, wegen des Athemhohlens, öfters eine Pause oder einen Suspir zu geben. In den Orgel- und Violinfugen ist dieß nicht so nöthig. Doch würde es ein unangenehmes Getöse werden, wenn die Sätze immer vier- oder fünfstimmig blieben. Auch ist es ein Fehler, wenn man mit dem Thema, indem man schon in einer verwandten Tonart ist, wieder eine Stimme allein anfangen läßt, wie Anfangs. Z. B. die Fuge wäre aus C-dur und man ginge in das A-moll, rc. rc., so müßte wenigstens eine Nebenstimme das Thema begleiten.

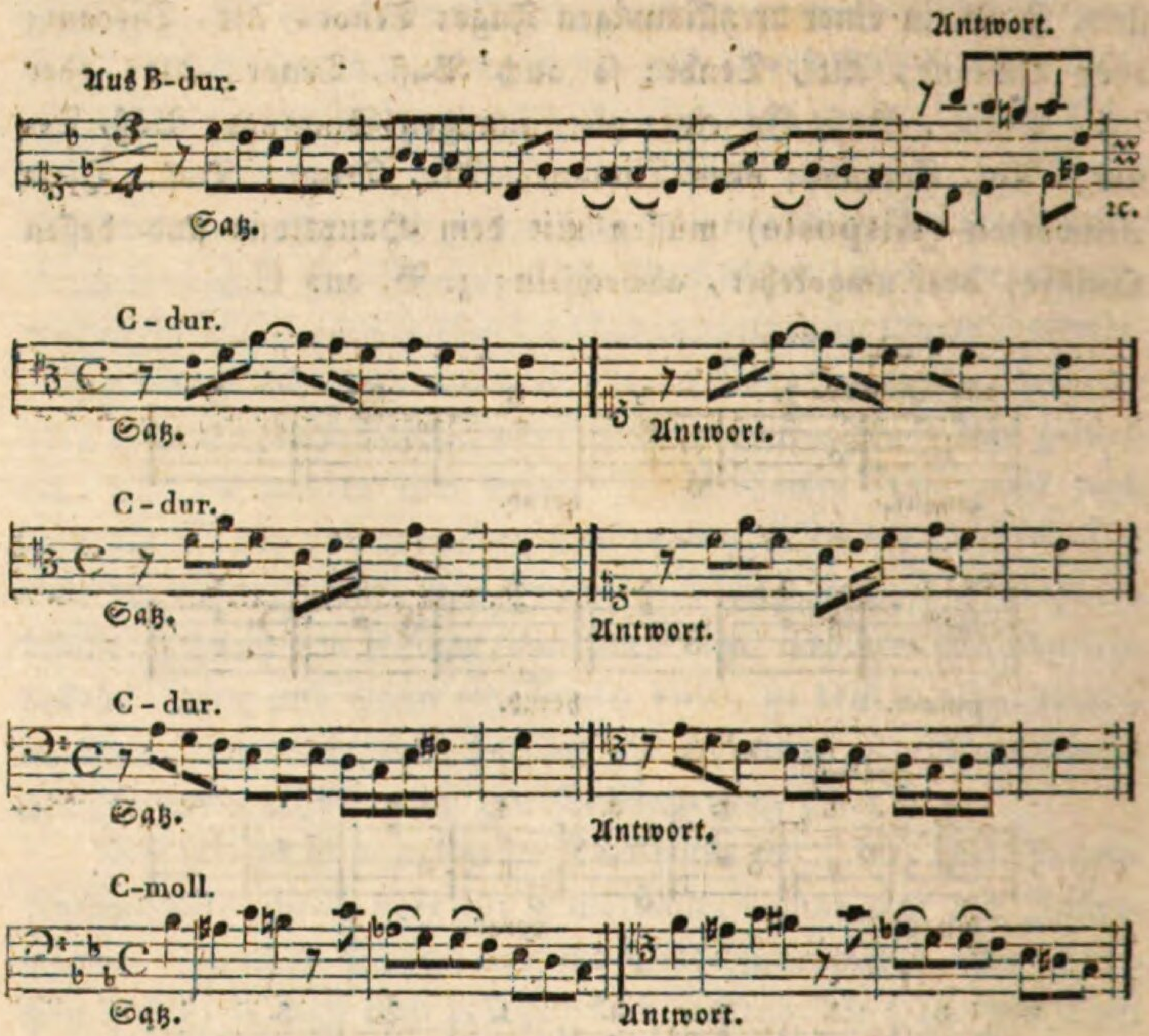
Endlich ist zu wissen, daß die Eintritte zu Anfange der, sowohl drey- als mehrstimmigen, Fugen die schönsten und gewöhnlichsten sind, wo die Stimmen in der Ordnung hinauf oder herab sich beantworten, wiewohl auch die übrigen Mischungen erlaubt

sind. Z. B. in einer dreystimmigen Fuge: Tenor, Alt, Discant; oder Discant, Alt, Tenor; so auch Baß, Tenor, Alt; oder Alt, Tenor, Baß. In einer vierstimmigen Singfuge: Baß, Tenor, Alt, Discant; oder Discant, Alt, Tenor, Baß. Diese Antworten (Risposte) müssen mit dem Hauptttone und dessen Quinte, oder umgekehrt, abwechseln; z. B. aus C.



Hieraus ist zu sehen, daß, wenn die erste Stimme im Hauptttone (Tonica) anfängt, die zweyte in der Quinte (Dominante), die dritte wieder im Hauptttone, die vierte abermahls in der Quinte antworten muß. Und wenn die erste Stimme in der Quinte des Hauptttons anfängt, so antwortet die zweyte in dem Hauptttone, die dritte wieder in der Quinte, und die vierte abermahls im Hauptttone.

Es gibt aber auch Fugensätze, die in der Secunde, Terz, Quarte, Sexte oder Septime der Tonica anfangen. Wenn dieß geschieht, so muß auch die Antwort durchaus um eine Quinte höher als sonst gemacht werden, nähmlich in der Secunde, Terz, Quarte, Sexte oder Septime der Dominante; z. B.



So schön es nun auch ist, wenn der Hauptton in der Ober-Quinte oder Unter-Quarte (welches einerley Ton ist, nähmlich die Dominante) und die Quinte mit dem Haupttone beantwortet wird, so ist es doch keine Nothwendigkeit, zum Anfange einer drey- und mehrstimmigen Fuge diese zwey Repercussiones (so nennt man die Ordnungen der Eintritte) allezeit zu gebrauchen.

Folgende zehn Wiederschläge, wo sich auch überall der Hauptton und die Quinte, oder die Quinte und der Hauptton beantworten, und die ersten zwey anfangenden Stimmen benachbart sind, gehören unter die schönsten und gewöhnlichsten Anfänge einer Fuge; z. B.

Nr. 3. Discant, Alt, Baß, Tenor.
Nr. 4. Alt, Discant, Tenor, Baß.
Nr. 5. Alt, Discant, Baß, Tenor.
Nr. 6. Alt, Tenor, Discant, Baß.

Nr. 7. Alt, Tenor, Baß, Discant.
Nr. 8. Tenor, Alt, Discant, Baß.
Nr. 9. Tenor, Alt, Baß, Discant.
Nr. 10. Tenor, Baß, Alt, Discant.
Nr. 11. Tenor, Baß, Discant, Alt.
Nr. 12. Baß, Tenor, Discant, Alt.

Folgende vier Wiederschläge zu einer vierstimmigen Fuge sind etwas schlechter und seltener, weil sie keinen so guten Effect machen, indem die ersten zwey Stimmen zu weit aus einander stehen:

Nr. 13. Discant, Baß, Tenor, Alt.
Nr. 14. Baß, Discant, Alt, Tenor.
Nr. 15. Discant, Baß, Alt, Tenor.
Nr. 16. Baß, Discant, Tenor, Alt.

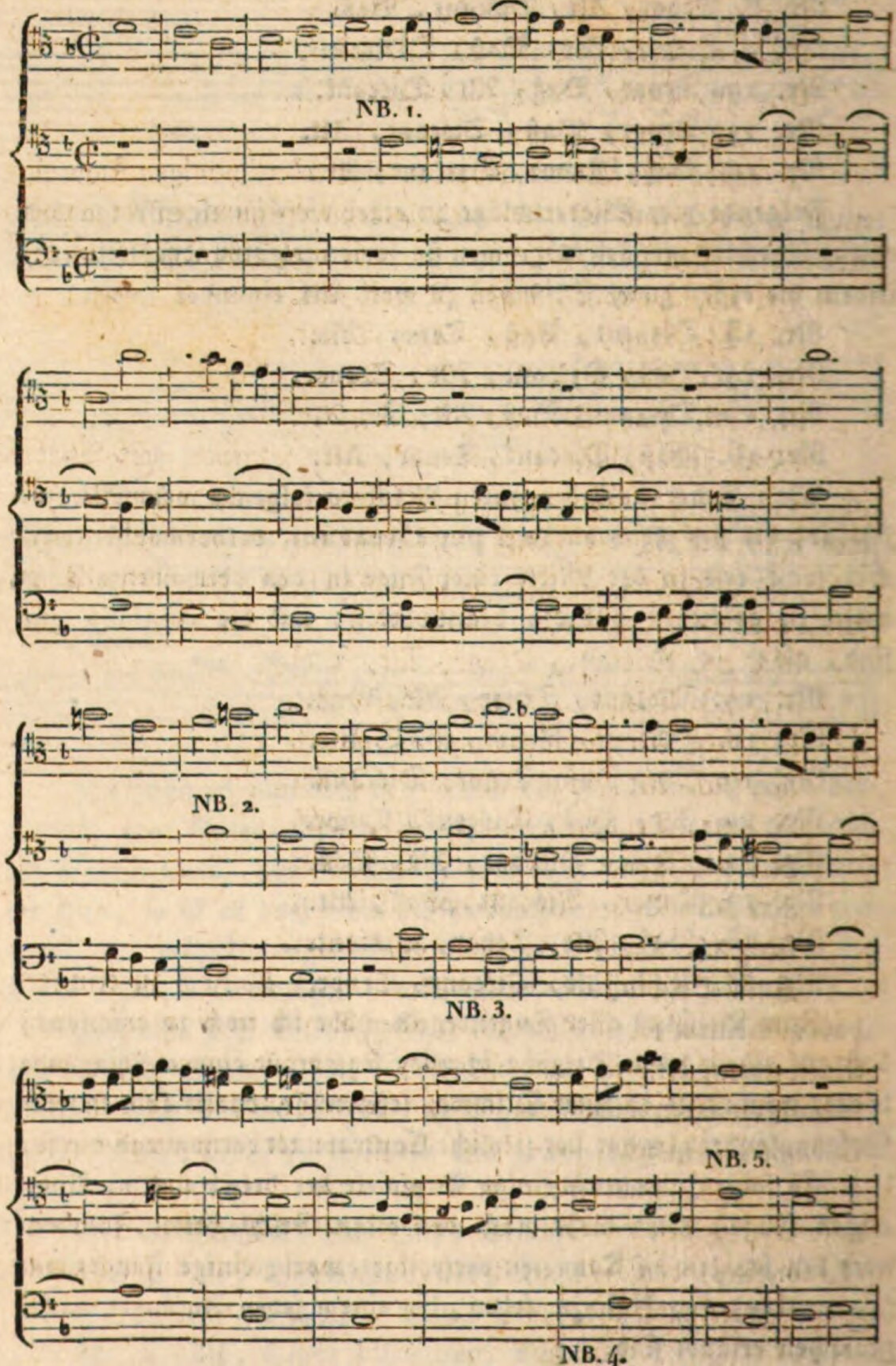
Man findet auch bey guten Meistern folgende acht Wiederschläge, die sich gleich anfangs per Octavam, octavenweise (welches sonst erst in der Mitte einer Fuge in den verwandten Tonarten zu geschehen pflegt), beantworten, und die ebenfalls gut sind, als:

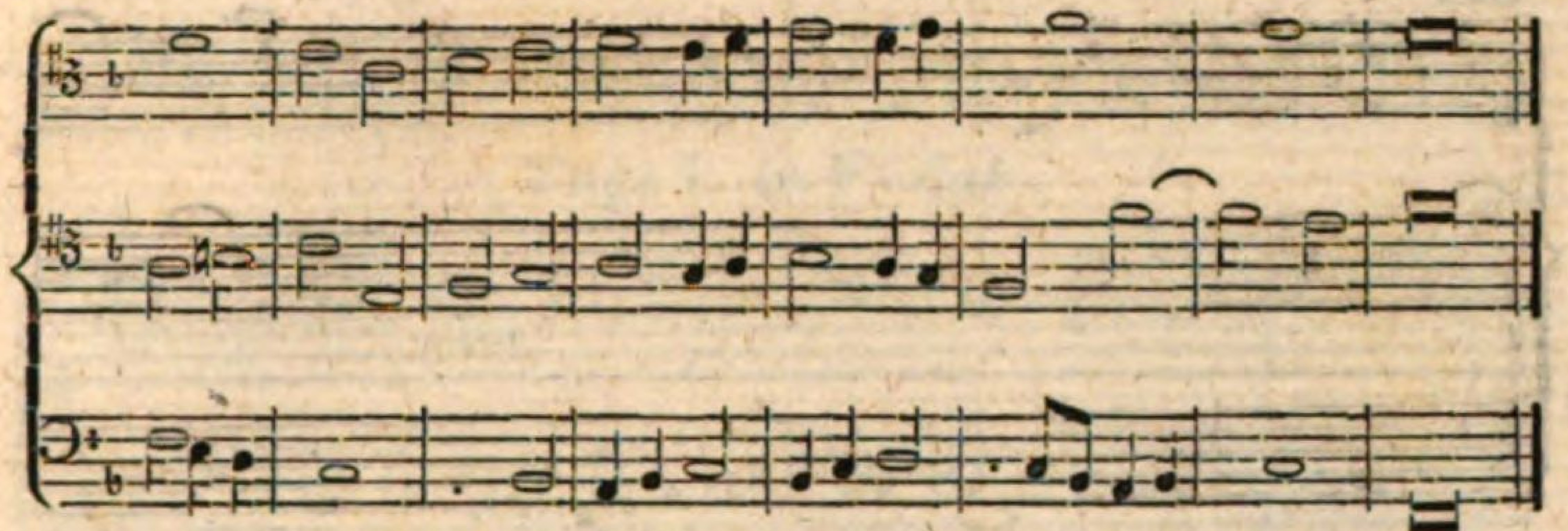
Nr. 17. Discant, Tenor, Alt, Baß.
Nr. 18. Discant, Tenor, Baß, Alt.
Nr. 19. Alt, Baß, Tenor, Discant.
Nr. 20. Alt, Baß, Discant, Tenor.
Nr. 21. Tenor, Discant, Alt, Baß.
Nr. 22. Tenor, Discant, Baß, Alt.
Nr. 23. Baß, Alt, Tenor, Discant.
Nr. 24. Baß, Alt, Discant, Tenor.

Zum Beschluß aller Fugenregeln habe ich noch zu erinnern, daß auf einem jeden Streiche in allen Tactarten eine anschlagende Note, wenigstens in einer Stimme, seyn müsse, damit kein matter Gesang, sondern immer der zierliche Contrapunct vernommen werde.

Es folgen nun noch einige Beyspiele der drey- und vierstimmigen Fuge, nicht mehr nach den alten Geschlechtern, sondern nach den jetzigen 24 Tonarten verfertiget, worin einige Freyheiten (Licentiae) bey NB. zu sehen, die einem jeden Anfänger nachzumachen erlaubt sind.

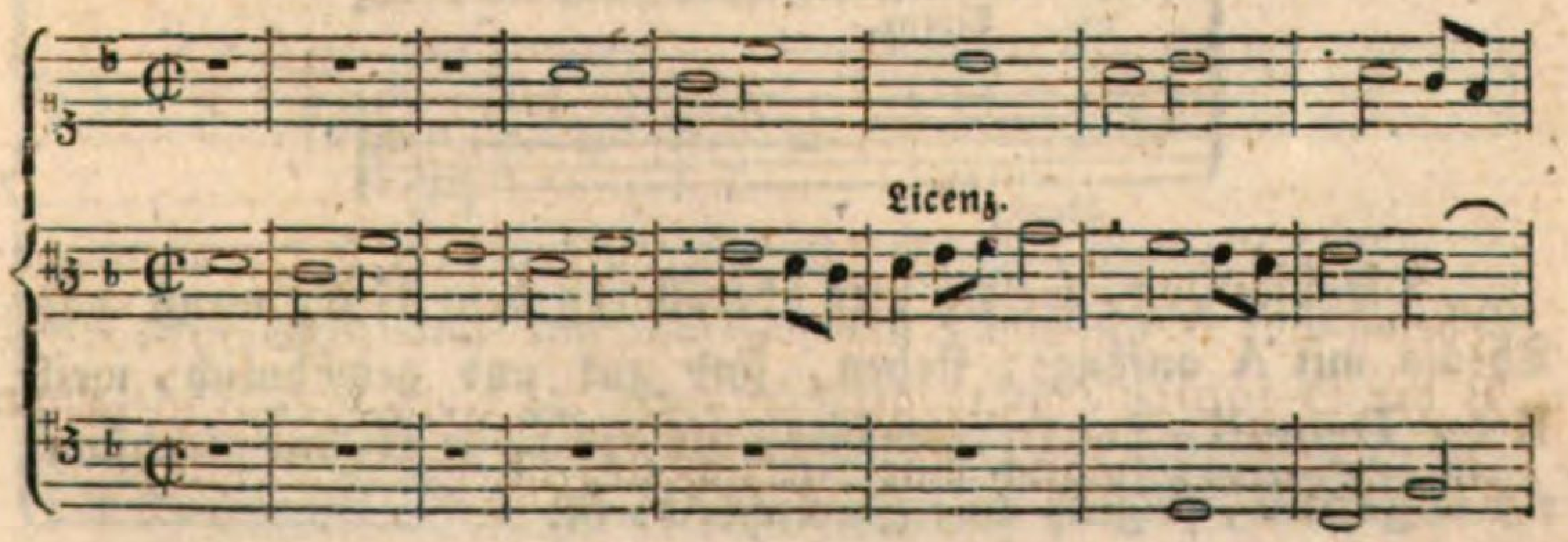
Fuga simplex a tribus vocibus in F duro.

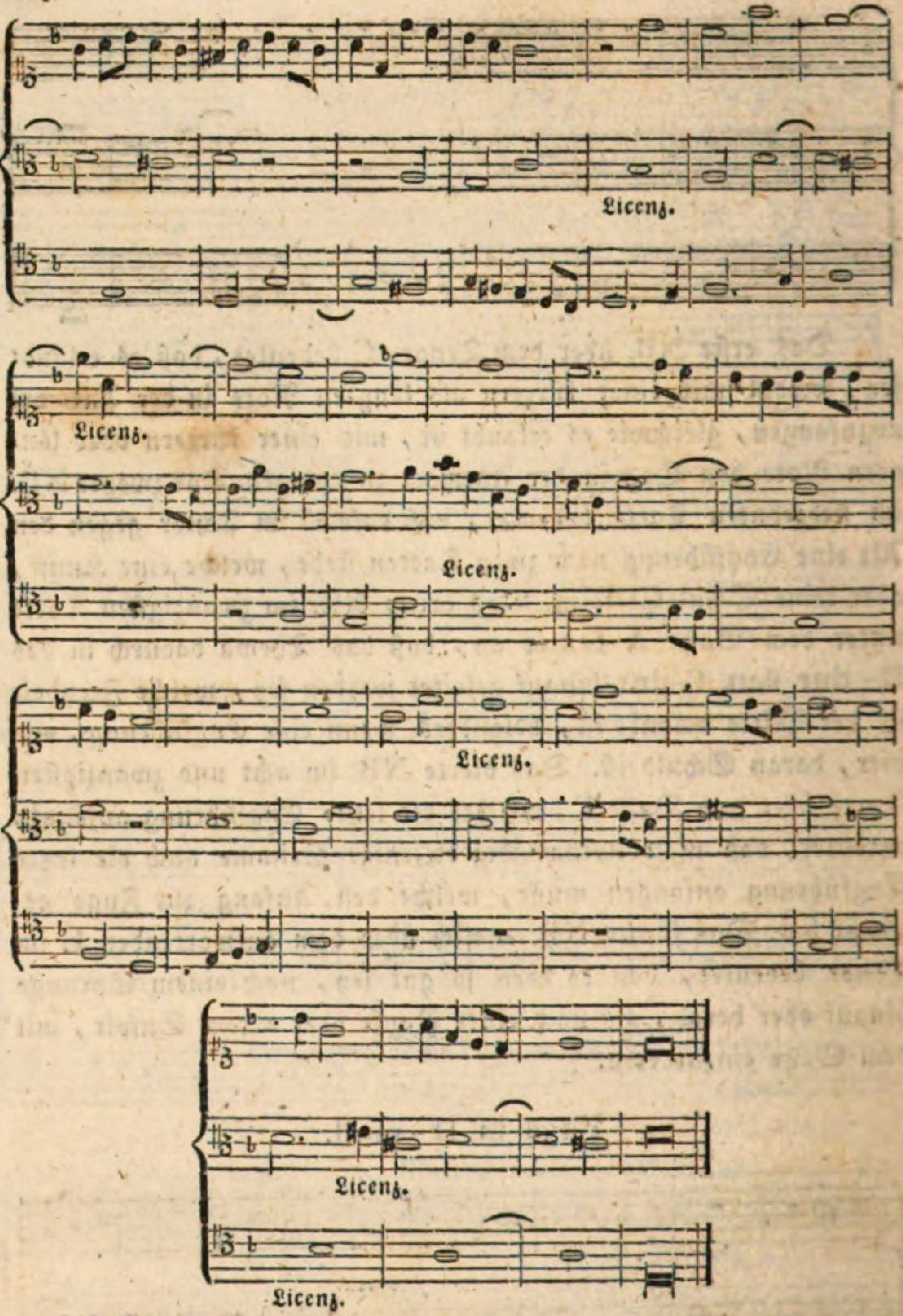




Das erste NB. über dem Tenor = C bedeutet, daß es erlaubt sey, sowohl mit einer kürzern als längern Note in der Antwort anzufangen, gleichwie es erlaubt ist, mit einer kürzern oder längern Note den Satz in der Antwort zu endigen. Das zweyte NB. im siebzehnten Tacte bedeutet, daß daselbst im Tenor gegen den Alt eine Engführung nach zwey Tacten stehe, welche eine Kunst, aber keine Schuldigkeit ist. Das dritte NB. im zwanzigsten Tacte unter dem Basse A deutet an, daß das Thema dadurch in das B-dur statt C-dur hinauf geleitet worden sey, welche Freyheit in der Mitte erlaubt ist, besonders wenn eine Engführung, wie hier, daran Schuld ist. Das vierte NB. im acht und zwanzigsten Tacte über dem Basse F, welches die letzte Engführung anfängt, bedeutet, daß nicht nothwendig diejenige Stimme auch die letzte Engführung anfangen müsse, welche den Anfang zur Fuge gemacht hat. Das fünfte NB. endlich über dem antwortenden C im Tenor bedeutet, daß es eben so gut sey, nach einem Sprunge hinauf oder herab, als nach einer Pause oder einem Suspir, mit dem Satze einzutreten.

Fuga in D-moll.

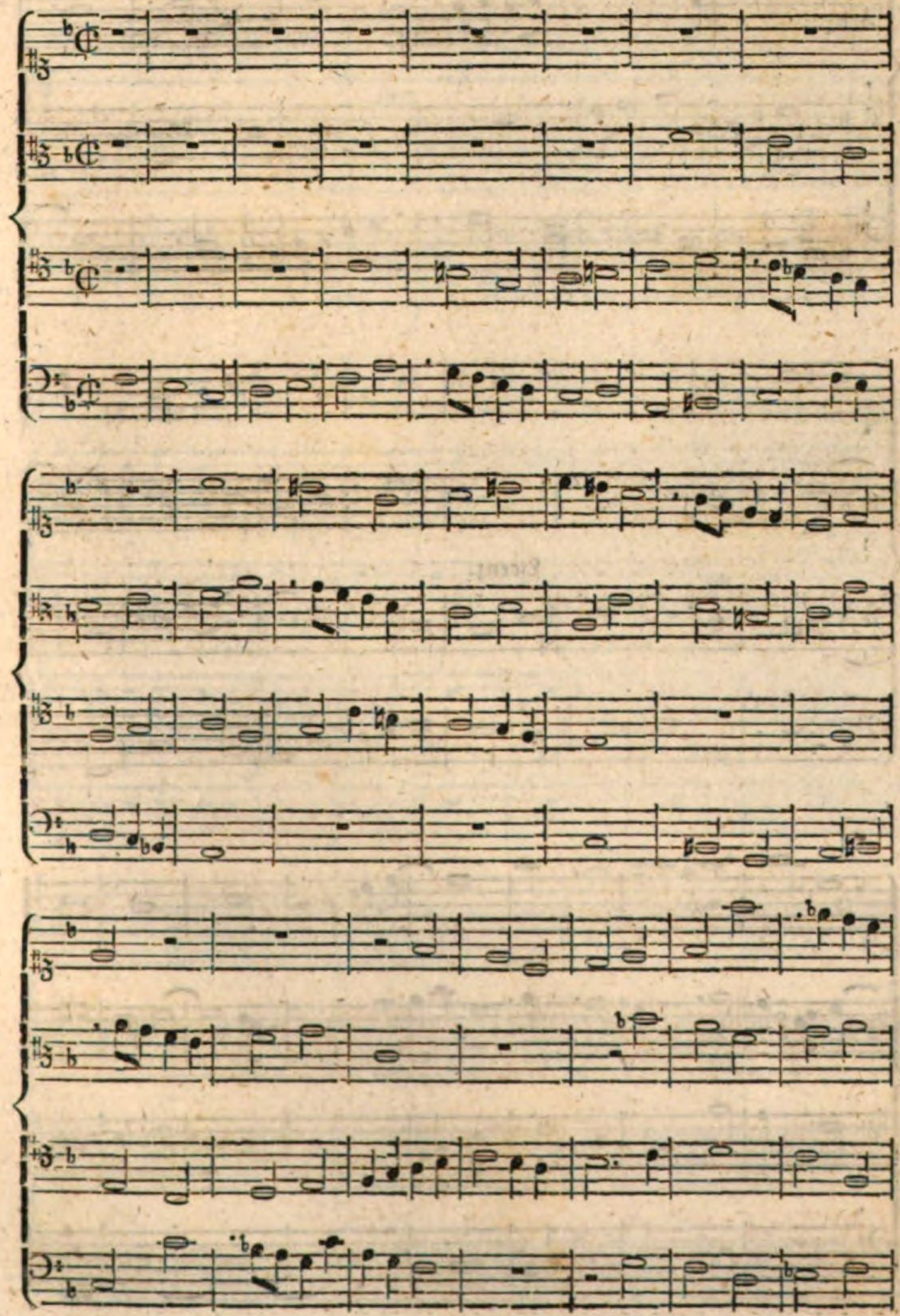


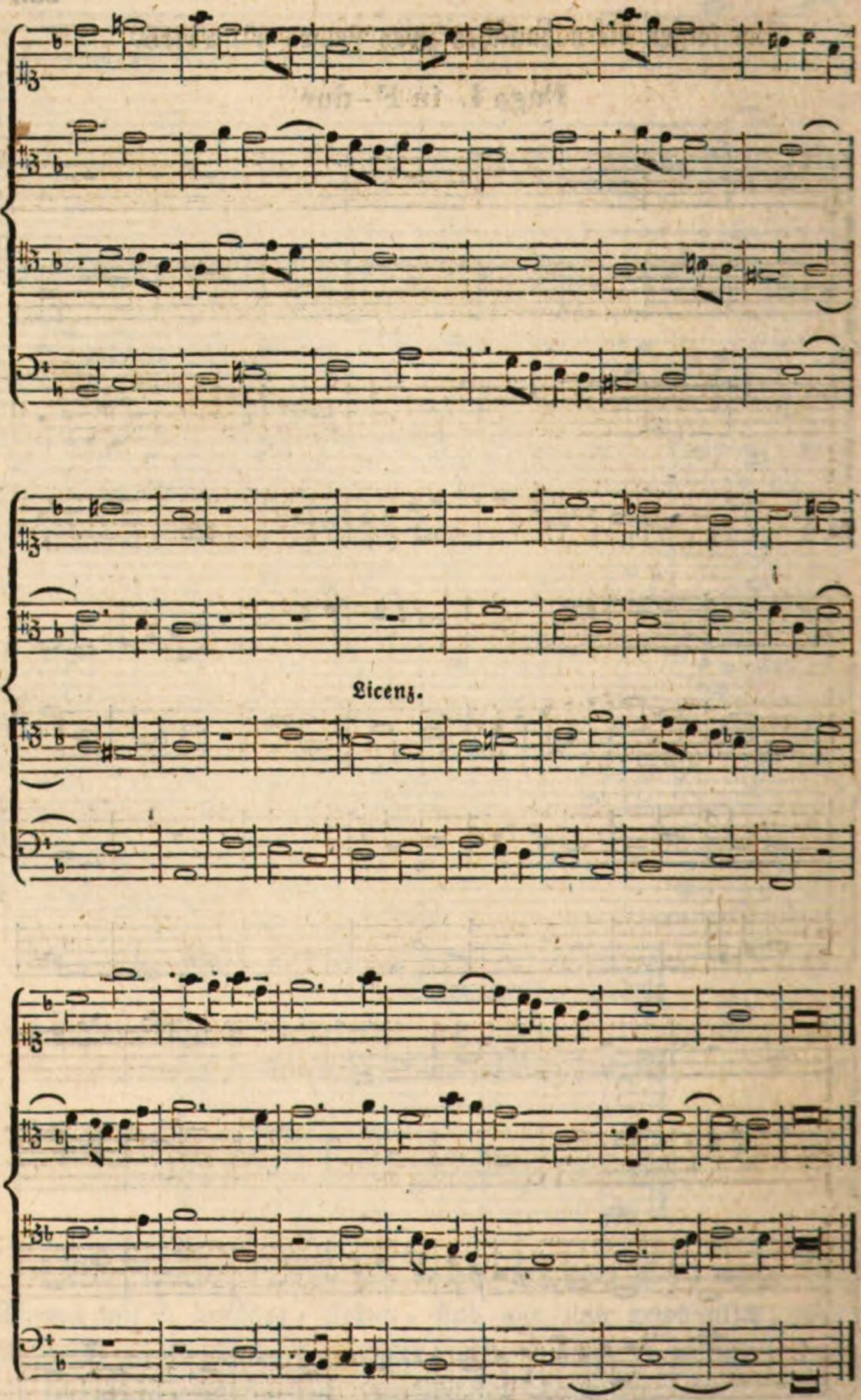


Die Licenzen, welche hier überall bey dem H b, wenn das Thema mit A anfängt, stehen, sind gut und gewöhnlich, weil B der D-moll-Tonart gemäßer, als das bloße H, und gleichsam ein Inganno, folglich eine Zierlichkeit, ist.

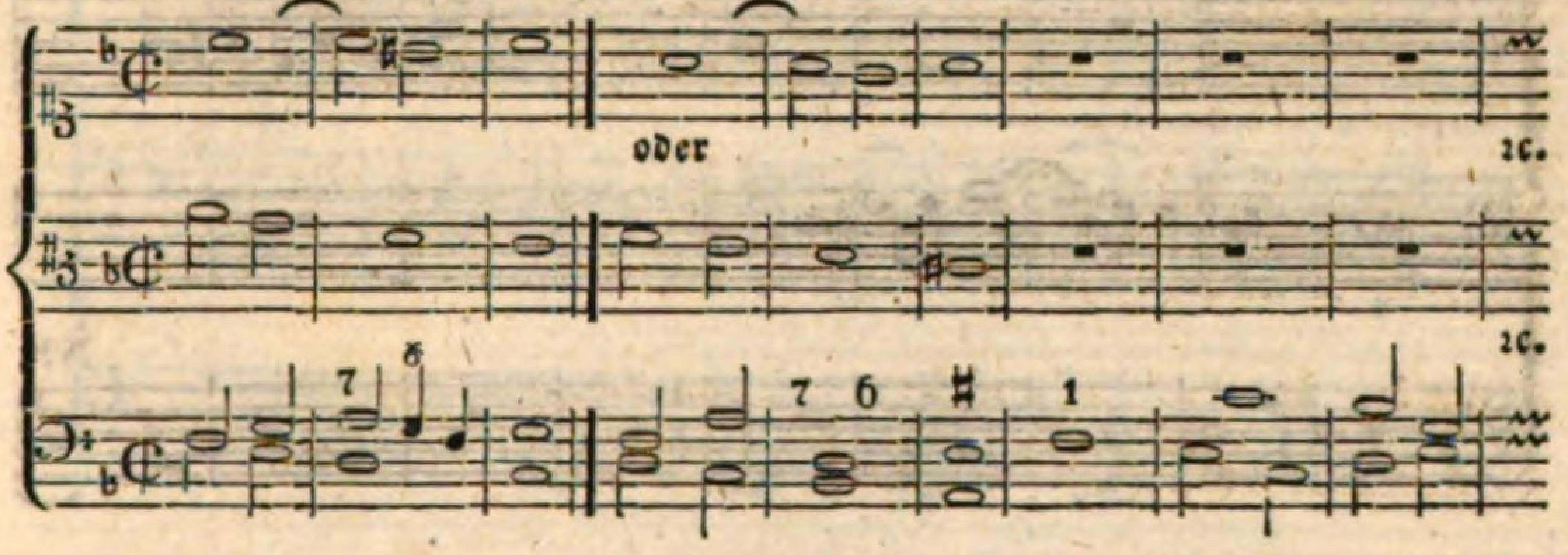
Nun folgen die nähmlichen zwey Fugen a quatro.

Fuga I. in F-dur

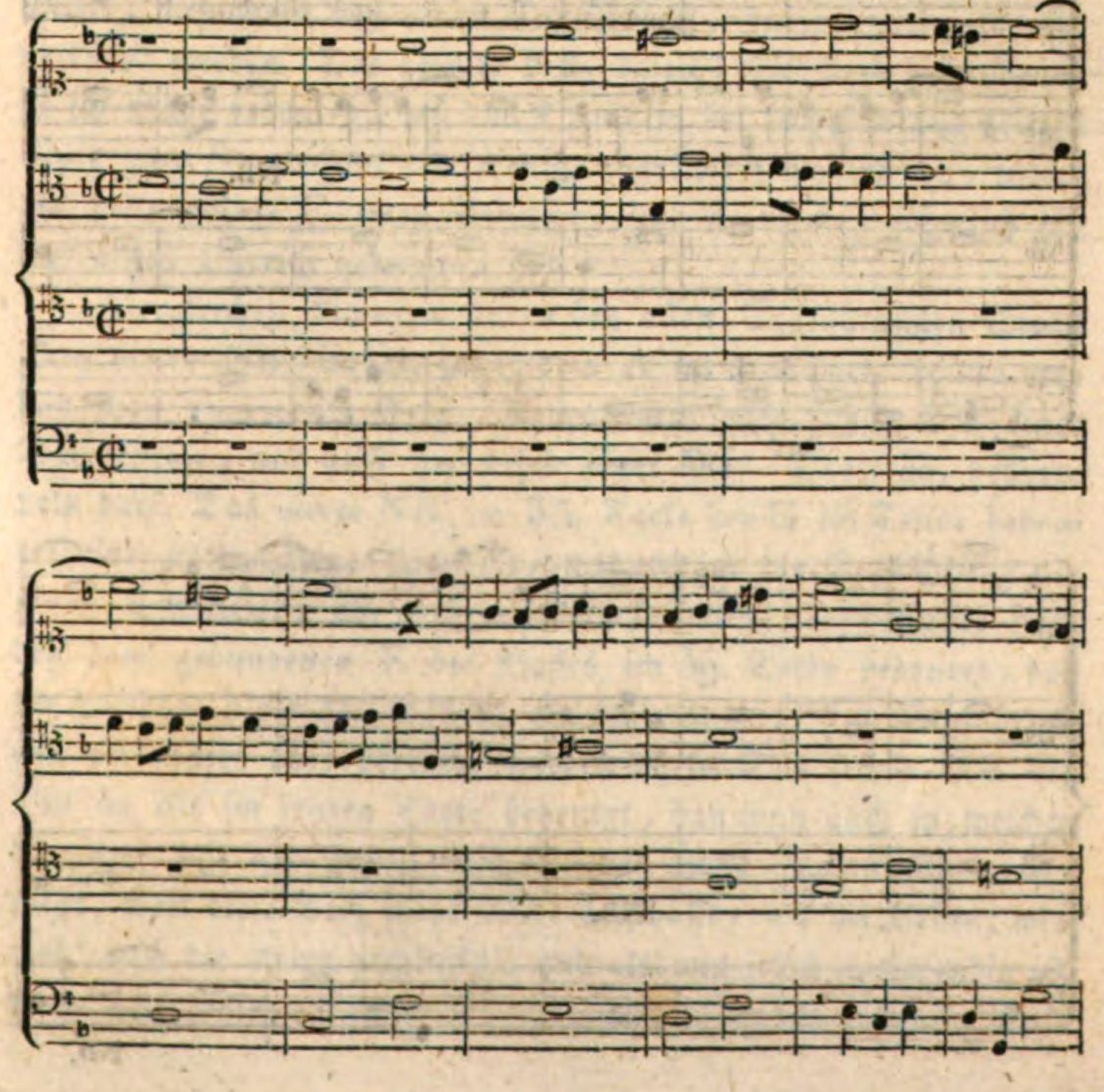


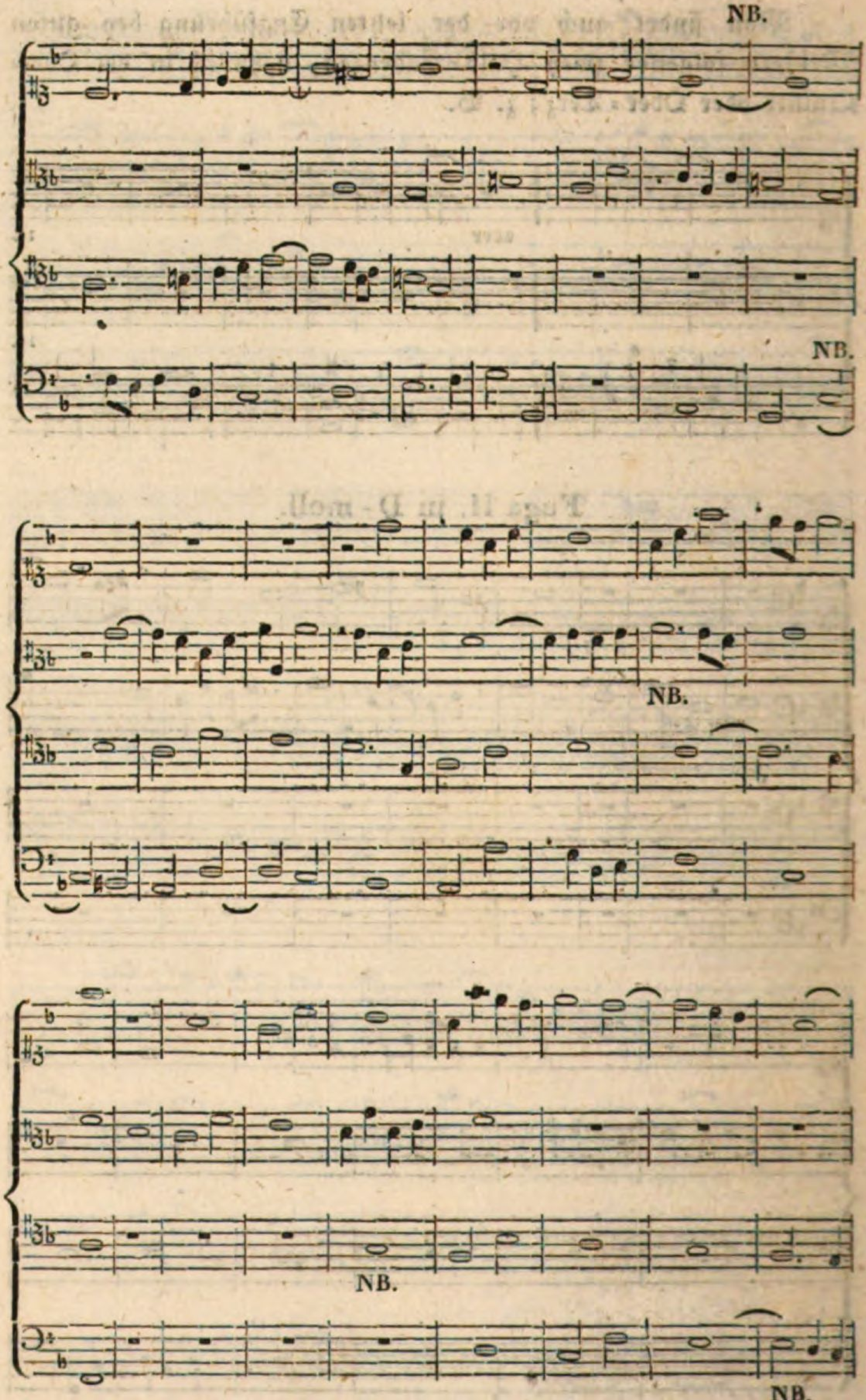

Licenz.

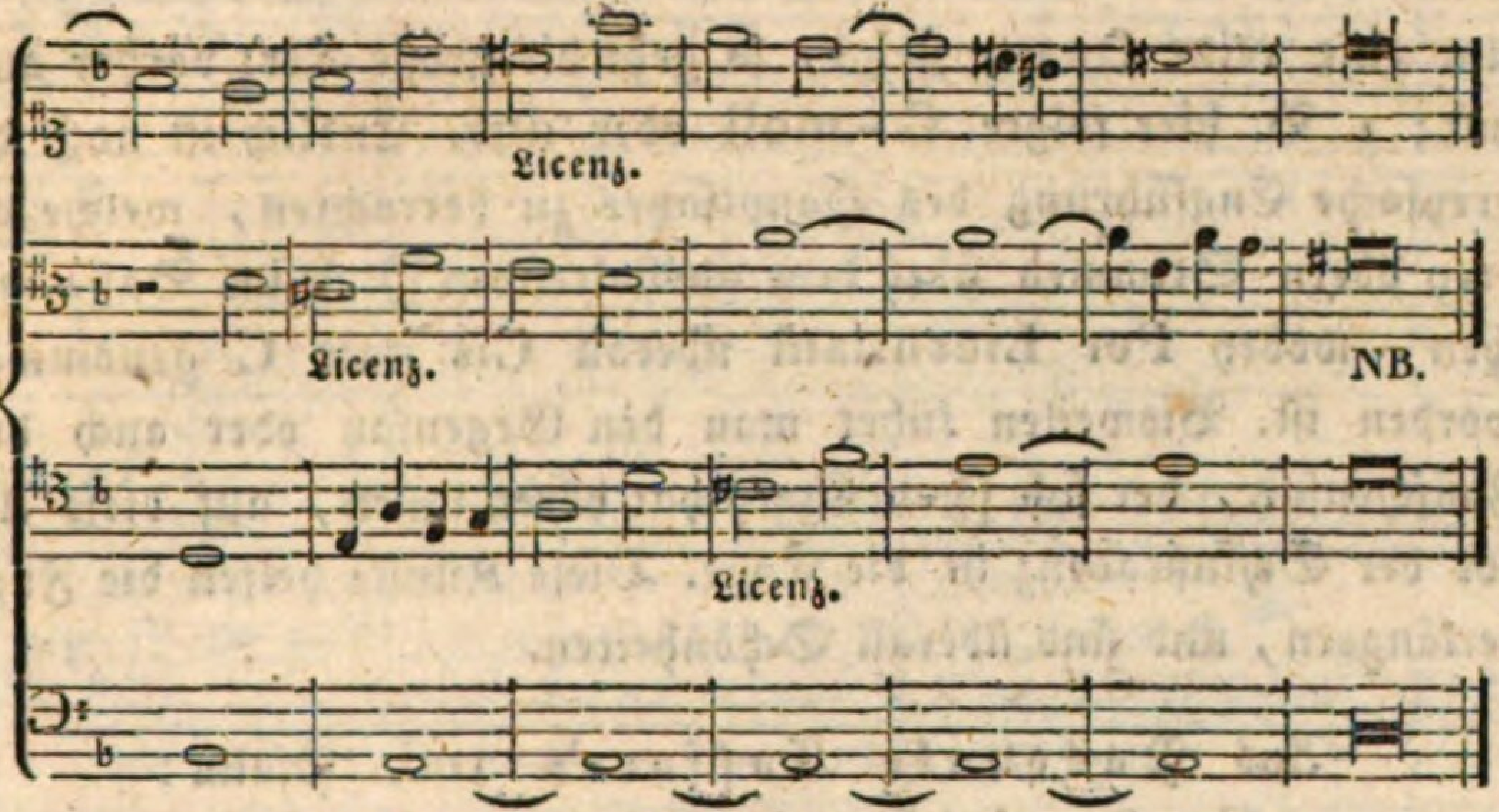
Man findet auch vor der letzten Engführung bey guten Meistern folgende zwey Halb-Cadenzen, nähmlich in der Ober-Quinte oder Ober-Terz; z. B.



Fuga II. in D-moll.




NB.
NB.
NB.
NB.
NB.

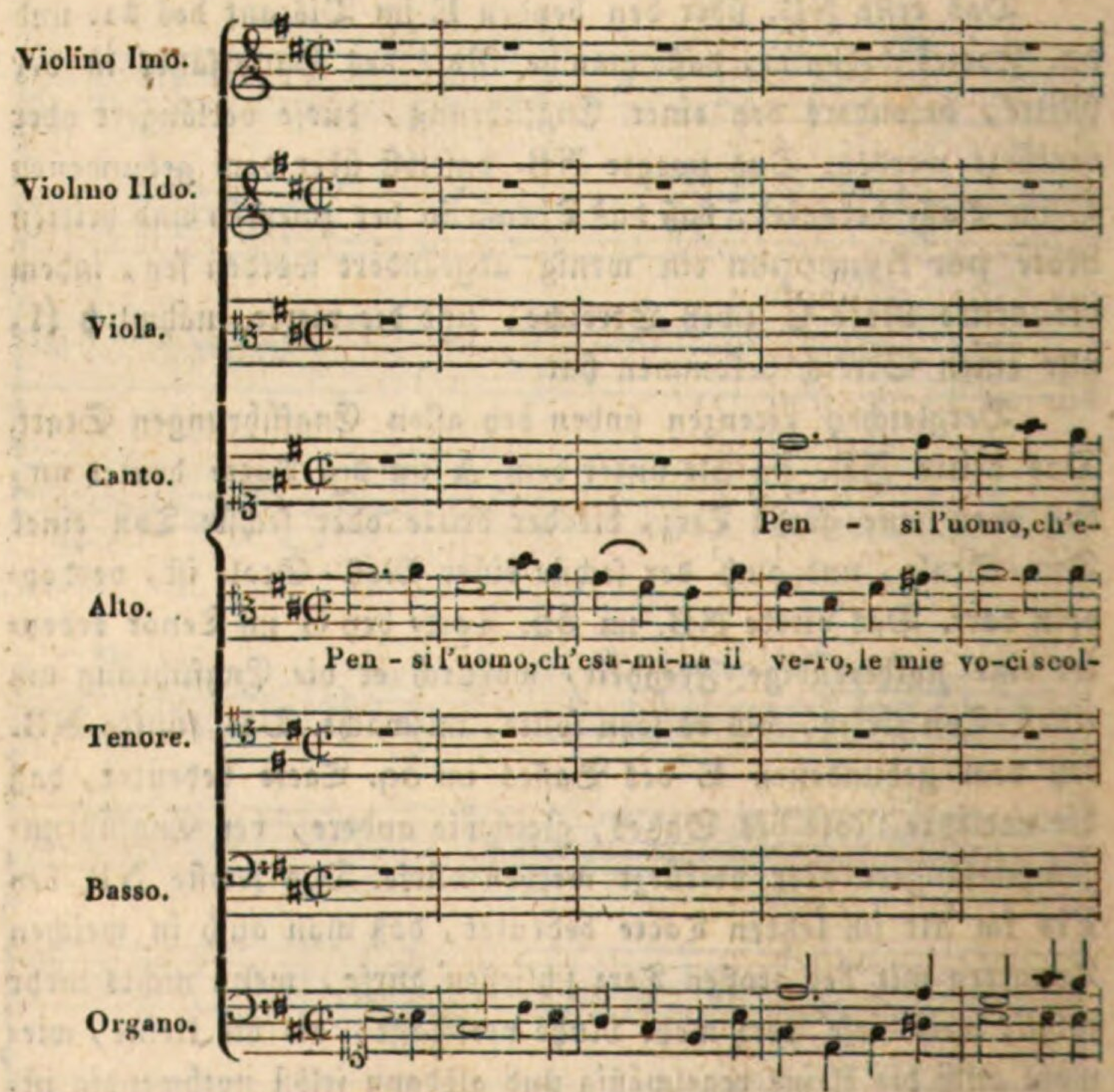


Das erste NB. über den beyden E im Discant des 21. und 22. Tactes bedeutet, daß manche Note des Hauptsatzes in der Mitte, besonders bey einer Engführung, dürfe verlängert oder verkürzt werden. Das zweyte NB. daselbst über dem gebundenen C im Basse bedeutet, daß das Thema in der zweyten und dritten Note per Syncopen ein wenig abgeändert worden sey, indem die dritte Note C zwey Streiche, und die vierte, nähmlich H, nur einen Streich bekommen hat.

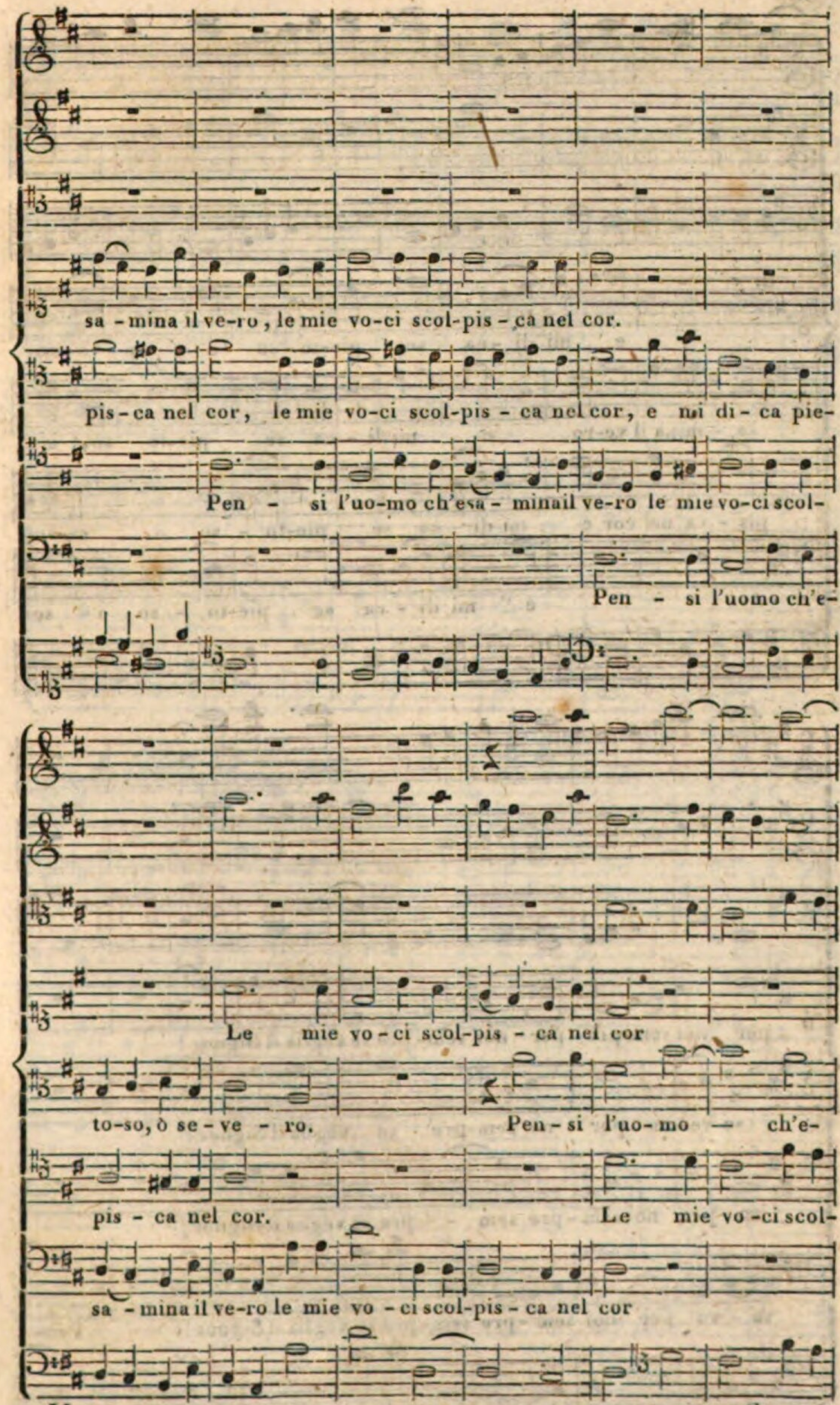
Dergleichen Licenzen finden bey allen Engführungen Statt. Das dritte NB. im Alt unter dem A im 29. Tacte deutet an, daß man eine große Terz, die der dritte oder sechste Ton einer Dur-Scale, und auch der sechste einer Moll-Scale ist, verdoppeln darf. Das vierte NB. im 35. Tacte bey G im Tenor bedeutet eine nothwendige Freyheit, wodurch er die Engführung um einen Ton tiefer, als es seyn sollte, mitmacht. Das fünfte NB. bey dem gebundenen E des Basses im 39. Tacte bedeutet, daß die vorletzte Note des Satzes, gleichwie andere, bey Engführungen verlängert oder verkürzt werden dürfe. Das sechste NB. bey Fis im Alt im letzten Tacte bedeutet, daß man auch in weichen Tonarten mit der großen Terz schließen dürfe, wenn nichts mehr folgt, weil diese Terz mehr Ruhe verschafft, als die kleine, wiewohl auch die kleine regelmäßig und alsdann selbst nothwendig ist, wenn noch gleich darauf etwas folgt. Wenn aber die folgende Musik

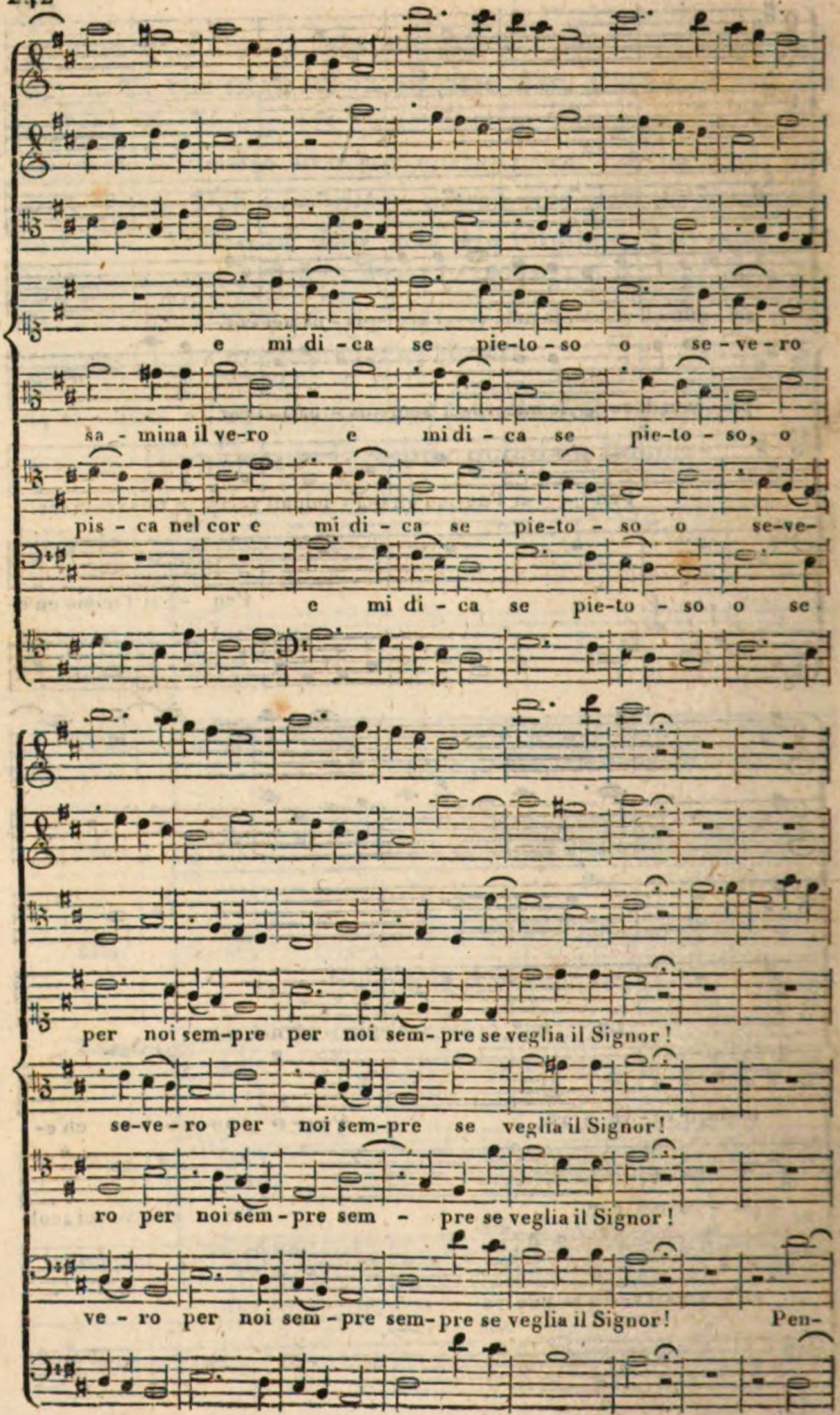
um eine reine Quarte steigt, so geht die große Terz vorher auch mit; z. B. hier folgte G-moll oder dur. Endlich ist noch die dreyfache Engführung des Hauptsatzes zu betrachten, welche die drey obern Stimmen über dem aushaltenden*) A im Basse machen, wobey Per Licentiam überall Cis statt C genommen worden ist. Bisweilen führt man den Gegensatz oder auch den Zwischensatz, der sich schon öfters hat hören lassen, auf diese Art vor der Schlußcadenz in die Enge. Diese Künste helfen die Fuge verlängern, und sind überall Schönheiten.

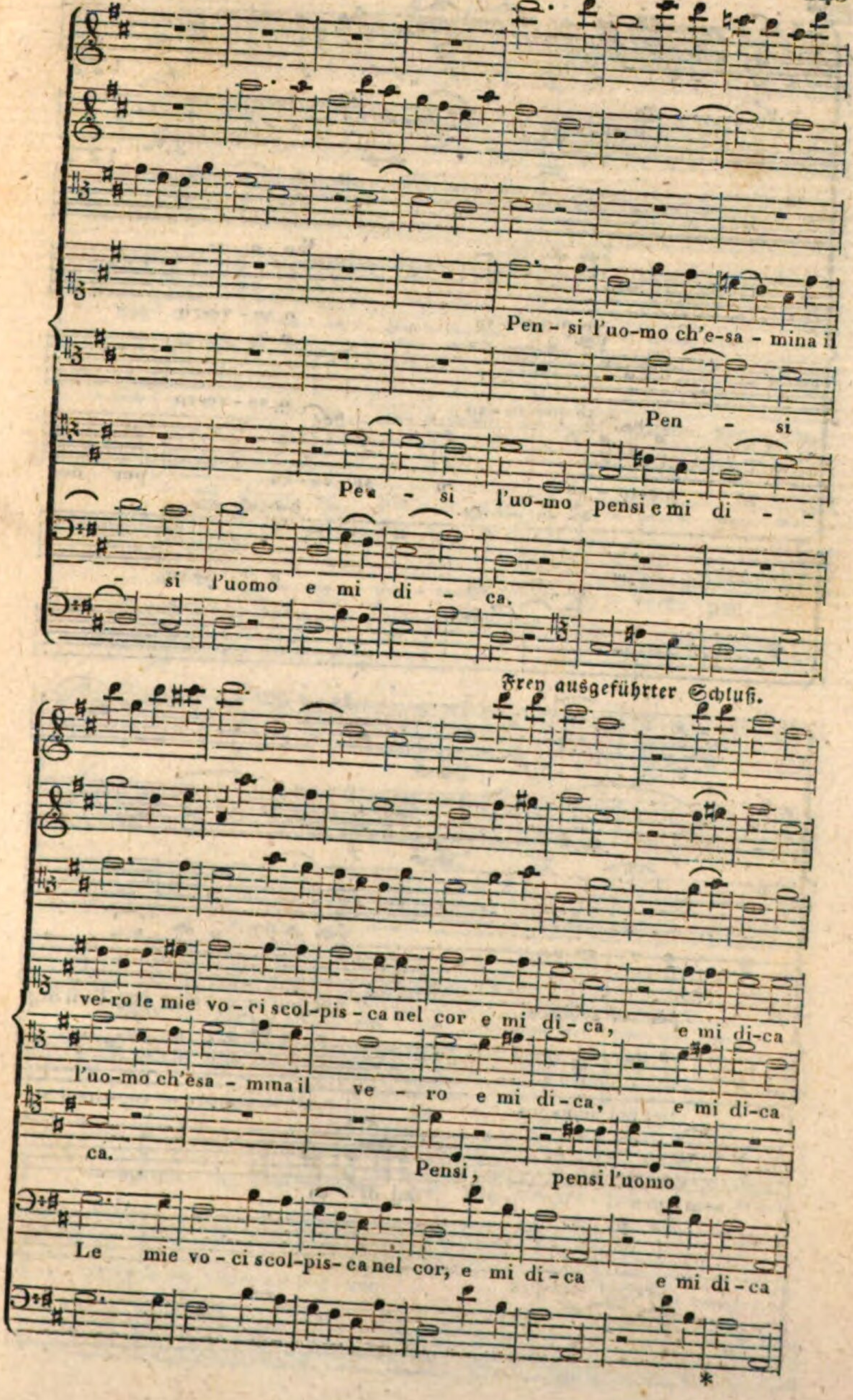
Aus Pasquale Caffaro's 106. Psalm: Confitemini Domini, quoniam bonus.

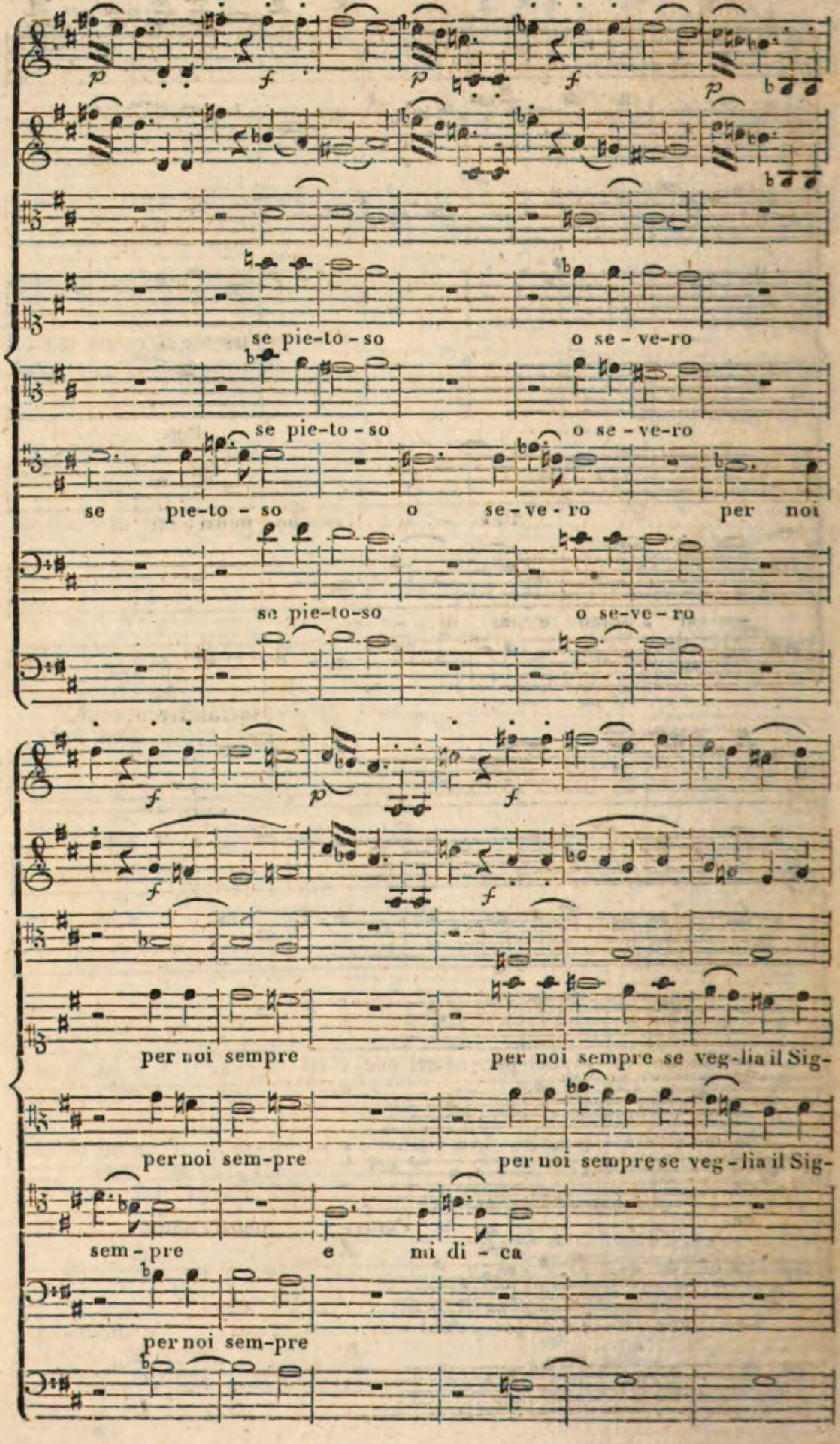


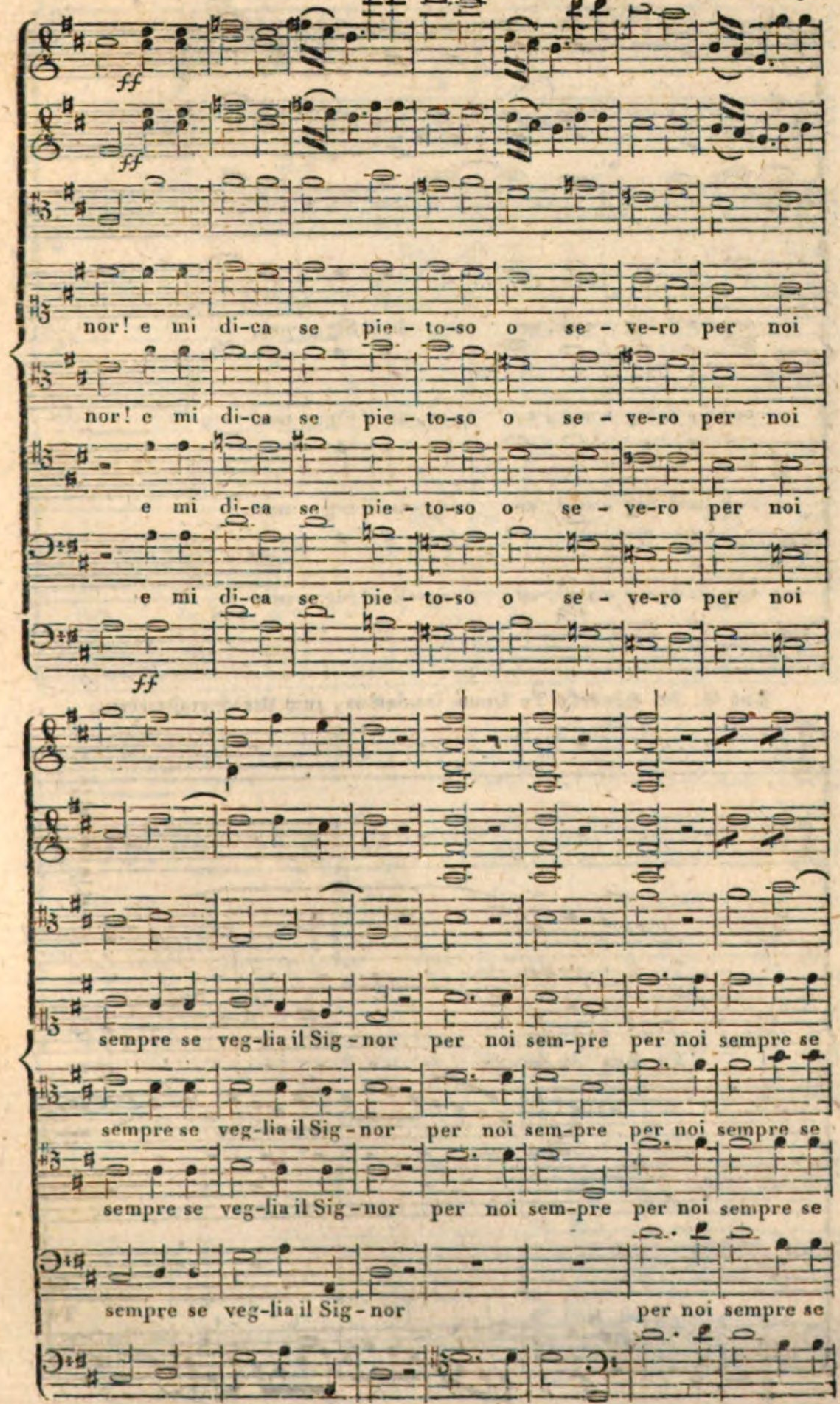
*) Dieß Aushalten heißt italienisch tasto solo, deutsch Orgelpunct.

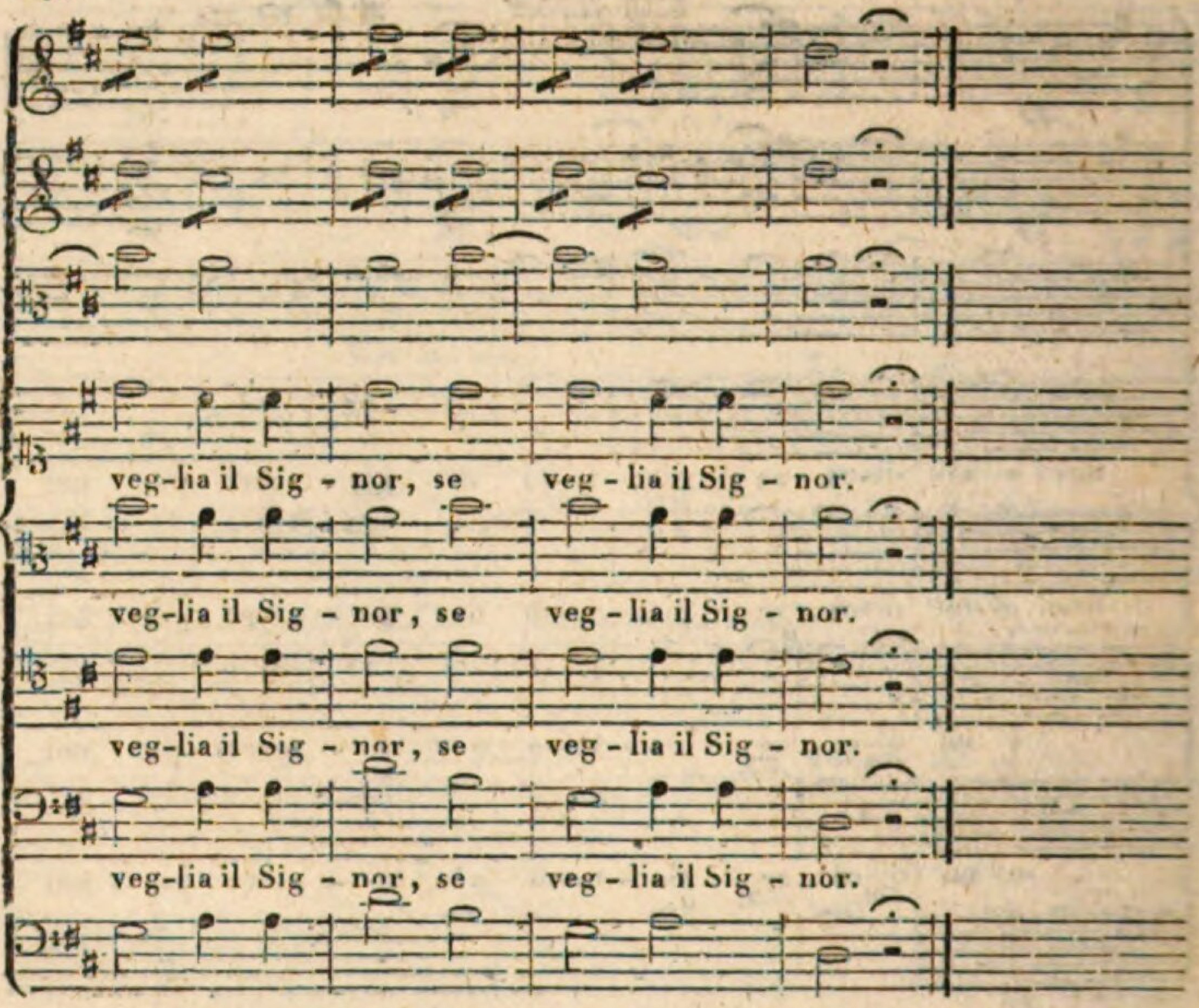

sa - mina il ve-ro, le mie vo-ci scol-pis - ca nel cor.
pis - ca nel cor, le mie vo-ci scol-pis - ca nel cor, e mi di - ca pie-
Pen - si l'uo-mo ch'esa - mina il ve-ro le mie vo-ci scol-
Pen - si l'uomo ch'e-
Le mie vo - ci scol-pis - ca nel cor
to-so, ò se-ve - ro. Pen - si l'uo-mo — ch'e-
pis - ca nel cor. Le mie vo -ci scol-
sa - mina il ve-ro le mie vo - ci scol-pis - ca nel cor


e mi di - ca se pie-to - so o se - ve - ro
sa - mina il ve-ro e mi di - ca se pie-to - so, o
pis - ca nel cor e mi di - ca se pie-to - so o se-ve-
e mi di - ca se pie-to - so o se-
per noi sem-pre per noi sem- pre se veglia il Signor!
se-ve - ro per noi sem-pre se veglia il Signor!
ro per noi sem - pre sem - pre se veglia il Signor!
ve - ro per noi sem - pre sem- pre se veglia il Signor! Pen-

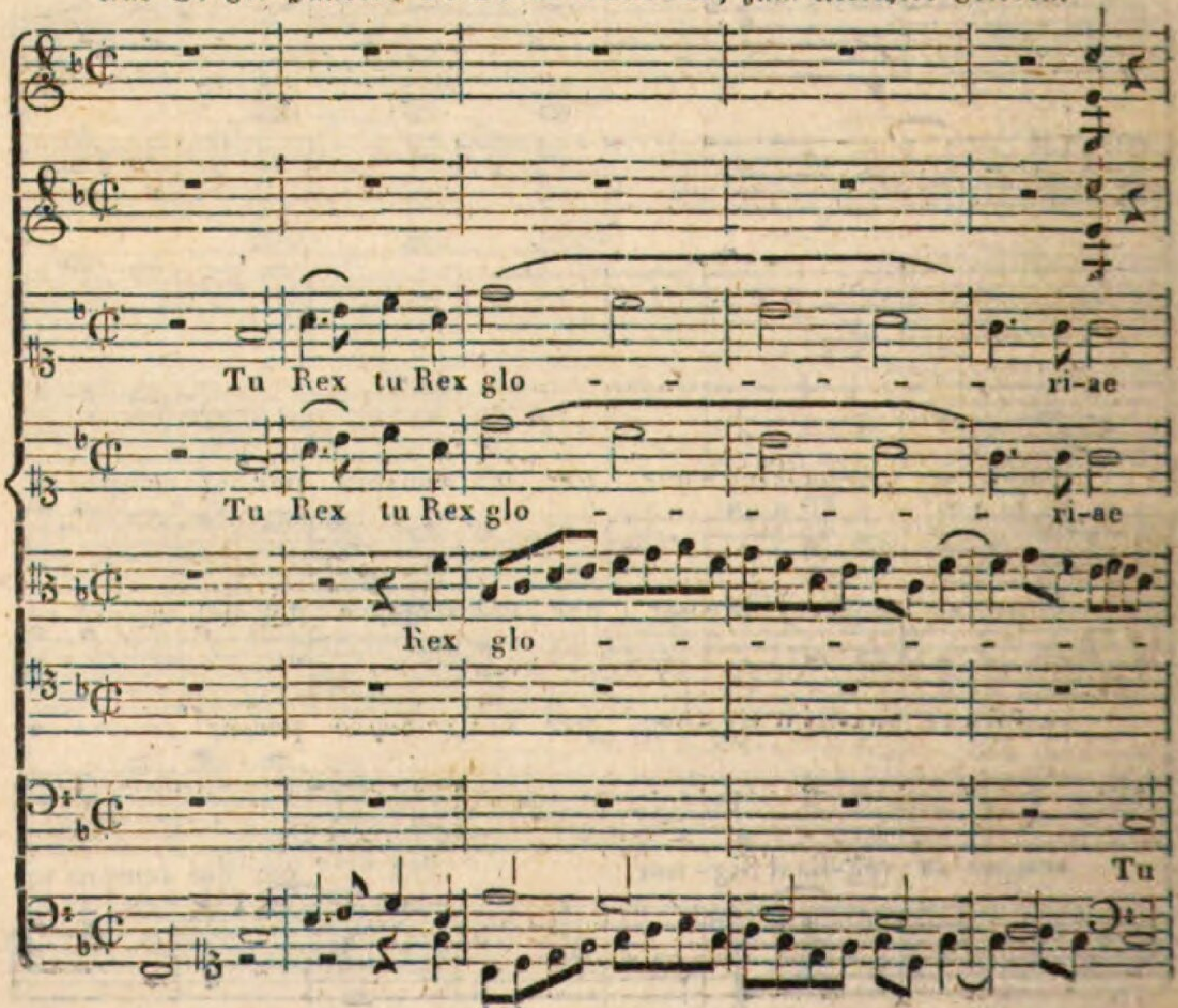

Pen - si l'uo-mo ch'e-sa - mina il
Pen - si
Pe - si l'uo-mo pensi e mi di - -
- si l'uomo e mi di - ca.
Frey ausgeführter Schluß.
ve-ro le mie vo - ci scol-pis - ca nel cor e mi di - ca, e mi di-ca
l'uo-mo ch'esa - mina il ve - ro e mi di - ca, e mi di-ca
ca. Pensi, pensi l'uomo
Le mie vo - ci scol-pis- ca nel cor, e mi di - ca e mi di - ca
*

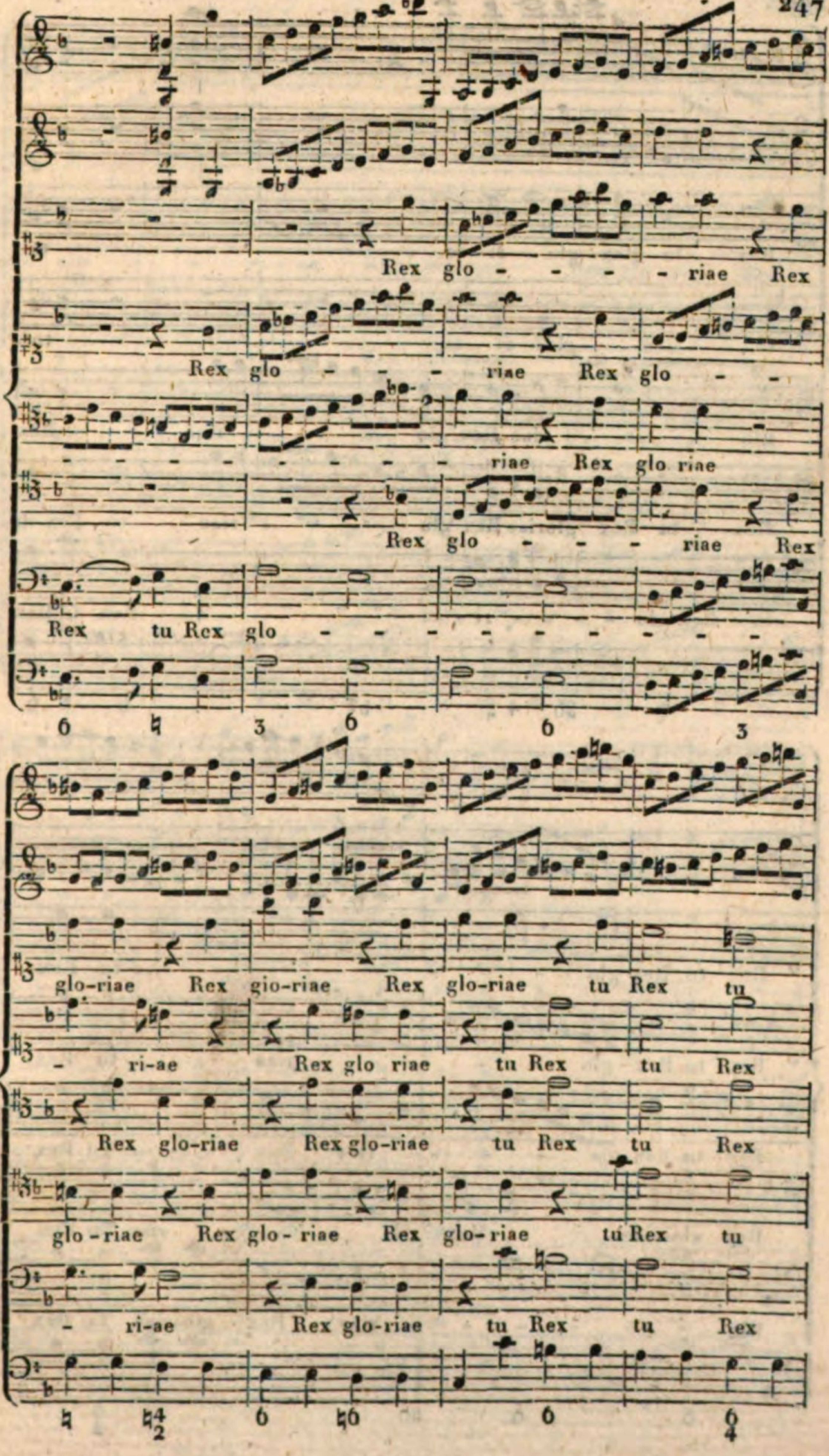

se pie-to - so
o se - ve-ro
se pie-to - so
o se - ve-ro
se pie-to - so
o
se - ve - ro
per noi
se pie-to-so
o se-ve - ro
per noi sempre
per noi sempre se veg-lia il Sig-
per noi sem-pre
per noi sempre se veg - lia il Sig-
sem - pre
e
mi di - ca
per noi sem-pre

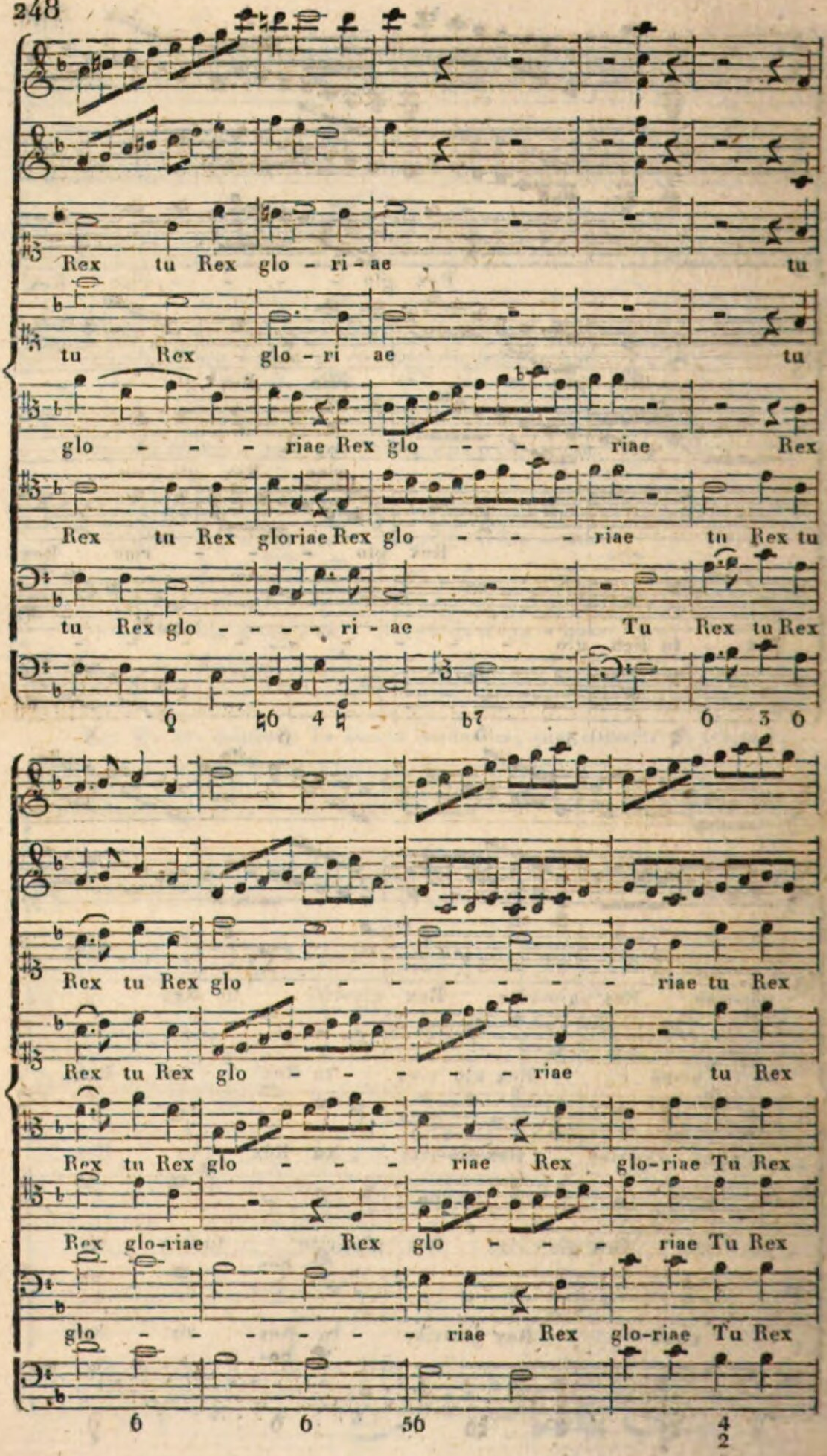

ff
ff
nor! e mi di-ca se pie - to-so o se - ve-ro per noi
nor! e mi di-ca se pie - to-so o se - ve-ro per noi
e mi di-ca se pie - to-so o se - ve-ro per noi
e mi di-ca se pie - to-so o se - ve-ro per noi
ff
sempre se veg-lia il Sig - nor per noi sem-pre per noi sempre se
sempre se veg-lia il Sig - nor per noi sem-pre per noi sempre se
sempre se veg-lia il Sig - nor per noi sem-pre per noi sempre se
sempre se veg-lia il Sig - nor per noi sempre se

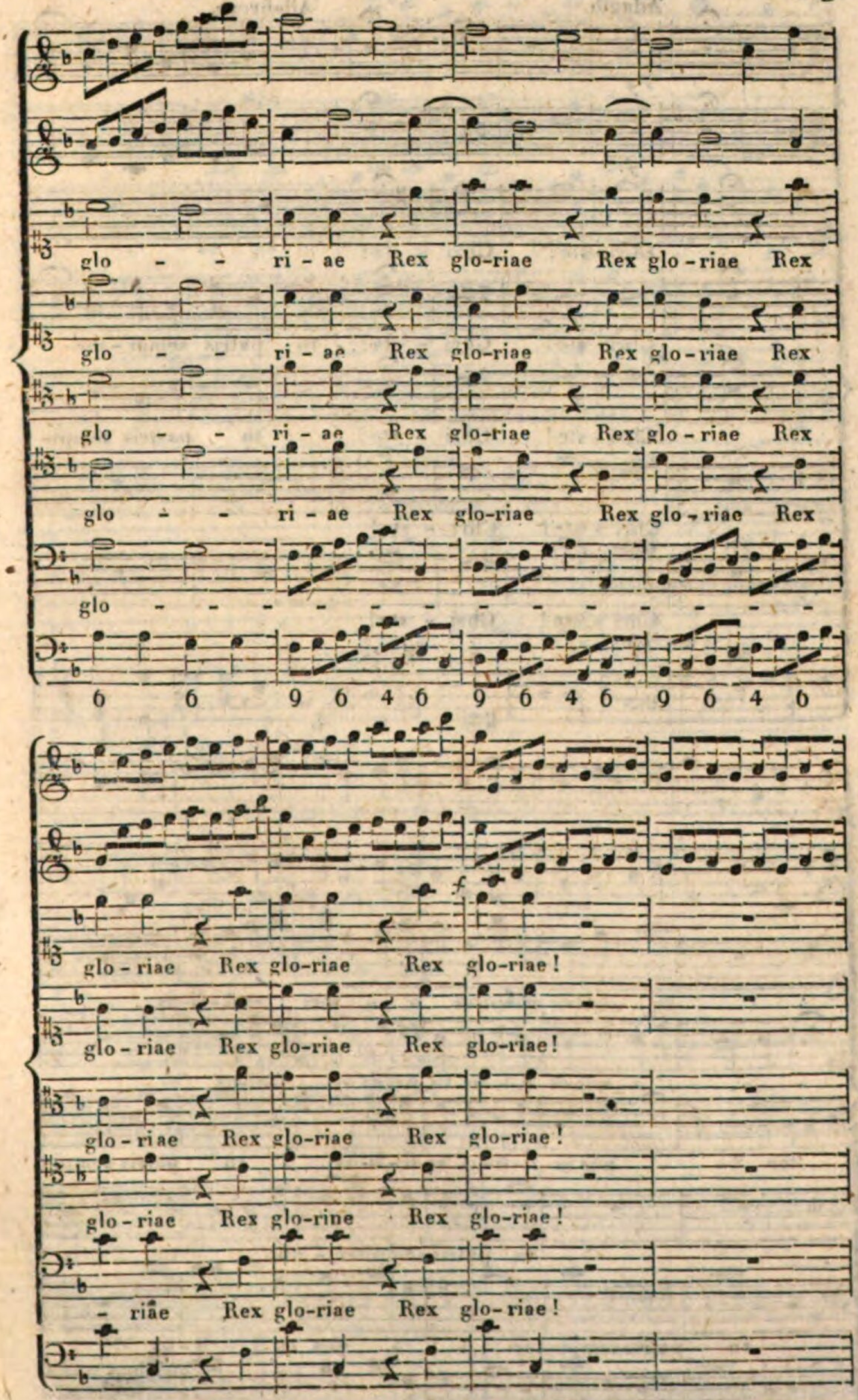


Aus G. Fr. Händel's Te Deum laudamus, zum Utrechter Frieden.

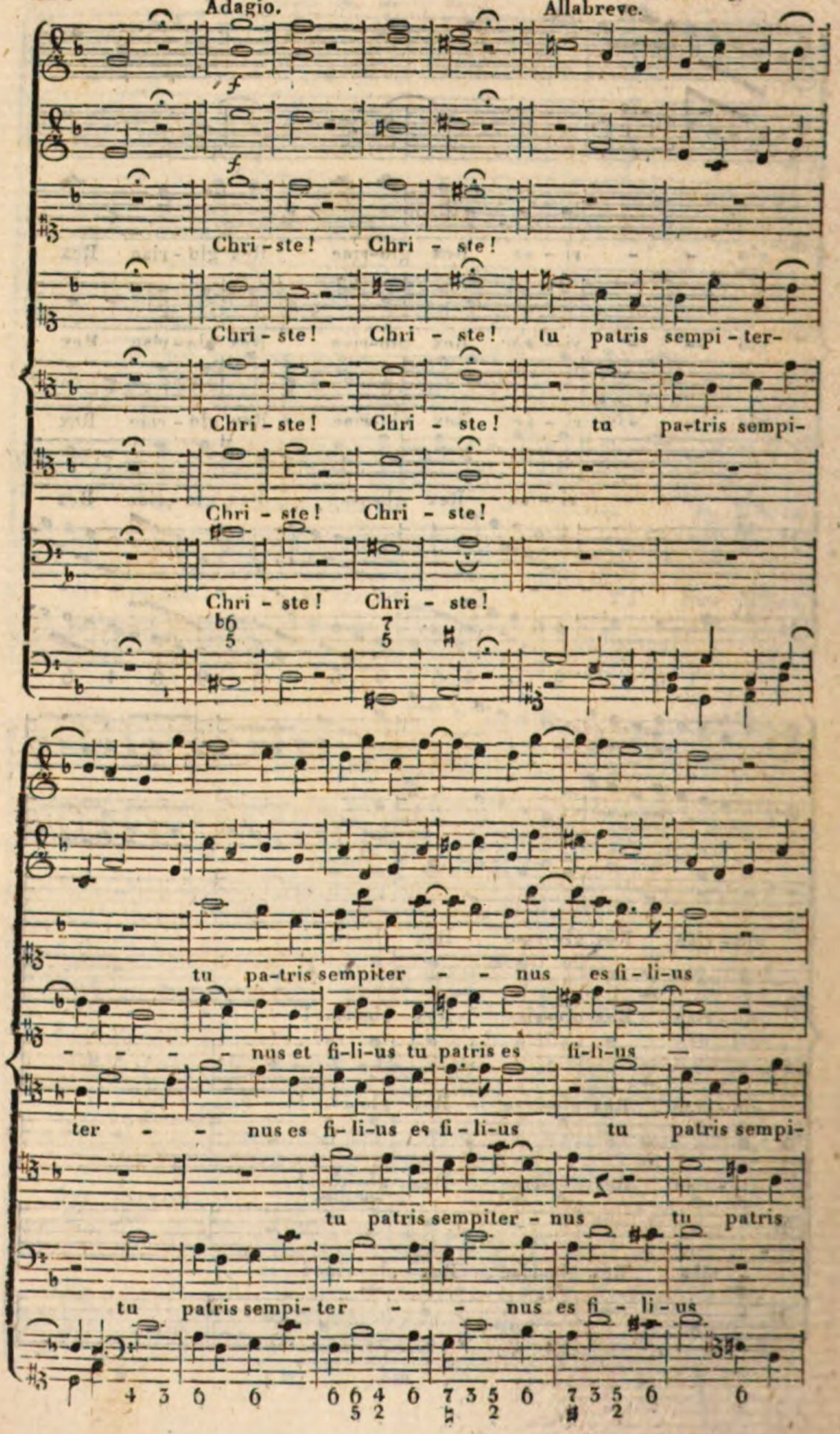


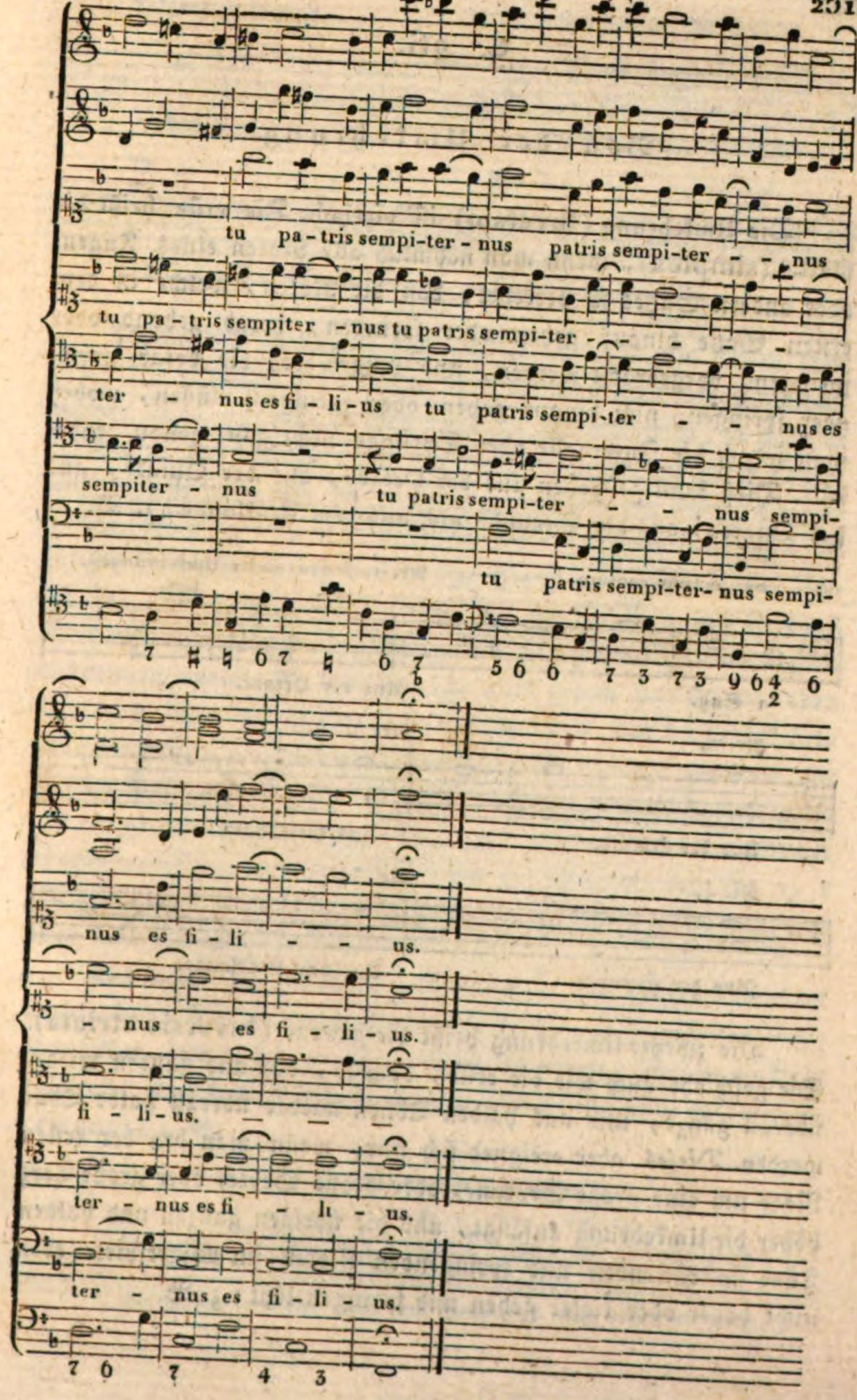

Rex glo - - - - riae Rex
Rex glo - - - riae Rex glo - -
- - - - - - - - - - riae Rex glo riae
Rex glo - - - riae Rex
Rex tu Rex glo - - - - - - - - - - -
6 ♮ 3 6 6 3
glo-riae Rex glo-riae Rex glo-riae tu Rex tu
- ri-ae Rex glo riae tu Rex tu Rex
Rex glo-riae Rex glo-riae tu Rex tu Rex
glo - riae Rex glo - riae Rex glo-riae tu Rex tu
- ri-ae Rex glo-riae tu Rex tu Rex
♮ ♮4 2 6 ♮6 6 6 4


Rex tu Rex glo - ri - ae tu
tu Rex glo - ri ae tu
glo - - - riae Rex glo - - - - riae Rex
Rex tu Rex gloriae Rex glo - - - - riae tu Rex tu
tu Rex glo - - - - ri - ae Tu Rex tu Rex
6 ♮6 4 ♮ b7 6 3 6
Rex tu Rex glo - - - - - - - - riae tu Rex
Rex tu Rex glo - - - - - riae tu Rex
Rex tu Rex glo - - - riae Rex glo-riae Tu Rex
Rex glo-riae Rex glo - - - riae Tu Rex
glo - - - - - - - riae Rex glo-riae Tu Rex
6 6 56 4 2



glo - - ri - ae Rex glo-riae Rex glo - riae Rex
glo - - ri - ae Rex glo-riae Rex glo - riae Rex
glo - - ri - ae Rex glo-riae Rex glo - riae Rex
glo - - ri - ae Rex glo-riae Rex glo - riae Rex
glo
6 6 9 6 4 6 9 6 4 6 9 6 4 6
glo - riae Rex glo-riae Rex glo-riae!
glo - riae Rex glo-riae Rex glo-riae!
glo - ri ae Rex glo-riae Rex glo-riae!
glo - riae Rex glo-rine Rex glo-riae!
- riae Rex glo-riae Rex glo- riae!


Adagio.
Allabreve.
Chri - ste! Chri - ste!
Chri - ste! Chri - ste! tu patris sempi - ter-
Chri - ste! Chri - ste! tu pa-tris sempi-
Chri - ste! Chri - ste!
Chri - ste! Chri - ste!
tu pa-tris sempiter - - nus es fi - li-us
- - - - nus et fi-li-us tu patris es fi-li-us —
ter - - nus es fi- li-us es fi - li-us tu patris sempi-
tu patris sempiter - nus tu patris
tu patris sempi- ter - - nus es fi - li - us

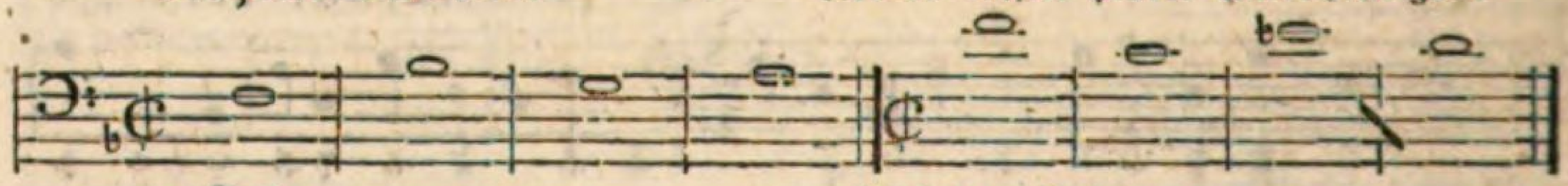

tu pa - tris sempi - ter - nus patris sempi - ter - - nus
tu pa - tris sempiter - nus tu patris sempi - ter - - -
ter - nus es fi - li - us tu patris sempi - ter - - nus es
sempiter - nus tu patris sempi - ter - - nus sempi -
tu patris sempi - ter - nus sempi -
nus es fi - li - - us.
- nus - es fi - li - us.
fi - li - us.
ter - nus es fi - li - us.
ter - nus es fi - li - us.

§. 26.

Von der Umkehrung.

Die Umkehrung (Inversio) ist vierfach. Die erste heißt die platte (simplex), wenn man nähmlich alle Noten eines Fugen- oder andern Satzes so verkehrt, daß die Noten, welche in dem ersten Satze hinauf gehen oder springen, herab gehend oder springend vorgebracht werden, und umgekehrt, die herab gehen oder springen, nun hinauf gehen oder springen müssen, wobey man jedoch die Intervalle oder Sprünge nicht ganz genau beybehält. Dieß kann geschehen aus der Octave, aus der Quinte, aus der Quarte, aus der Secunde und aus dem Einklange; z. B.

Subjectum rectum. Nr. 1. dessen platte Umkehrungen.

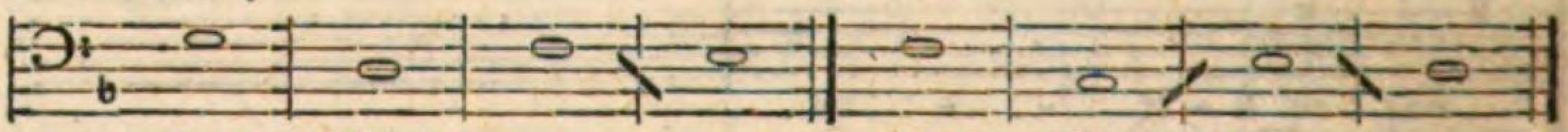


1 Satz. Aus der Octave.

Nr. 2. Nr. 3.

Aus der Quinte. Aus der Quarte.

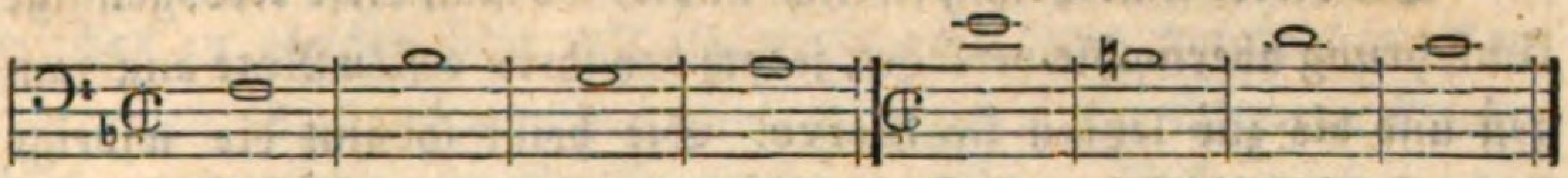
Nr. 4. Nr. 5.



Aus der Secunde. Aus dem Einklange.

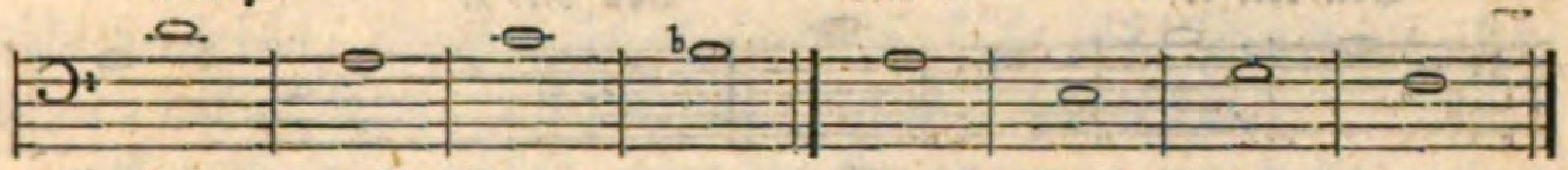
Die zweyte Umkehrung heißt die genaue (Inversio stricta). Sie geschieht auch wie die erste, doch so, daß aus ganzen wieder überall ganze, und aus halben Tönen wieder überall halbe Töne werden. Dieses aber ereignet sich nur, wenn man bey der ersten Note um eine große Septime, oder große Sexte, oder große Terz höher die Umkehrung anfängt, und die übrigen ganzen und halben Töne in rückenden und springenden Noten im Widerspiele eben nicht höher oder tiefer gehen und springen läßt; z. B.

Subjectum rectum. Nr. 6 dessen genaue Umkehrung.



1. Satz. Aus der großen Septime.

Nr. 7. Nr. 8.



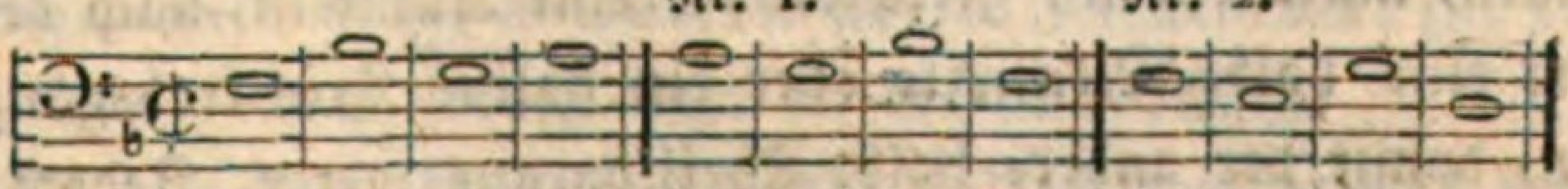
Aus der großen Sexte. Aus der großen Terz.

Wenn das Thema in der Quinte anfängt, so fallen diese zwey Umkehrungen anders aus. Man betrachte hier den Hauptsatz, welcher lateinisch Subjectum rectum genannt wird, so wird es sich finden, daß von der ersten zur zweyten Note ein reiner Quartensprung hinauf, von der zweyten zur dritten ein kleiner Terzensprung herab, von der dritten endlich zur vierten die Rückung eines ganzen Tones hinauf enthalten sey. Wenn dieß alles in der Umkehrung auf das genaueste zutrifft, wie bey Nr. 6, 7 und 8, dann ist es erst eine genaue Umkehrung, welche man auch Contrarium reversum nennt. Wenn aber nicht alles genau zutrifft, wie oben Nr. 1, 2, 3, 4 und 5 (in welchen Beyspielen zwar der umgekehrte Quartensprung anfangs auch rein ist, aber von der zweyten zur dritten Note, wie bey Nr. 3 und 5, statt des kleinen Terzensprunges ein großer, und von der dritten zur vierten Note ein kleiner Secunden-Gang statt des großen gemacht wird, wie bey Nr. 1, 2 und 4), so ist es nur die platte Umkehrung (Inversio simplex oder Contrarium simplex).

Die dritte Umkehrung ist die, wo man alle Noten rückwärts angefangen, bis zur ersten inclusive (wenn auch zuweilen tiefer oder höher, wie es in den verwandten Tonarten geschehen müßte), abschreibt. Sie heißt die krebsgängige Umkehrung (Inversio cancrizans); z. B.

1. Satz. Krebsgängige Umkehrung.

Nr. 1. Nr. 2.



Subjectum rectum. Aus dem Hauptone. Aus dessen Unterterz.

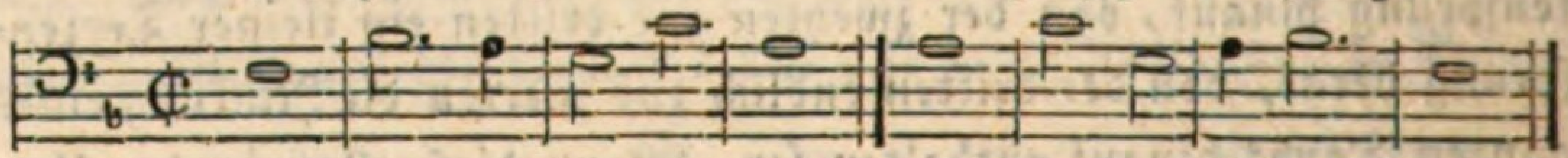
Die vierte Umkehrung endlich ist die, wo man diese krebsgängige Umkehrung abermahls verkehrt, jedoch bey ihrer ersten Note angefangen und bis zur letzten inclusive. Sie heißt sodann die widrige krebsgängige Umkehrung (Inversio cancrizans contraria); z. B.

Von Nr. 1. Von Nr. 2.

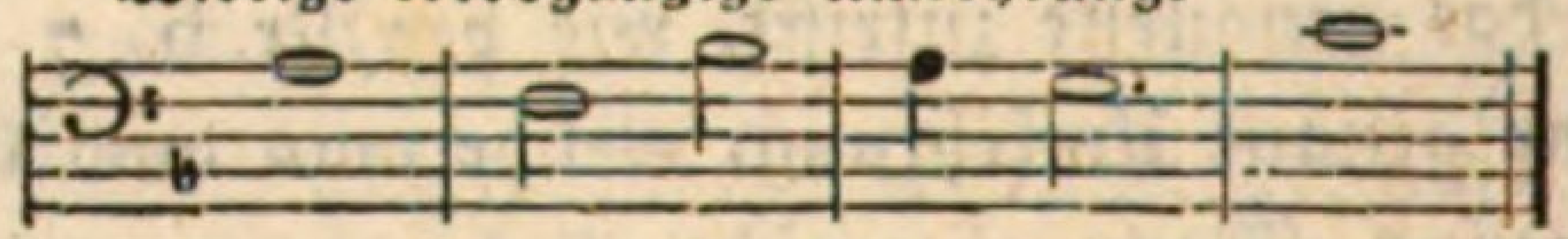
rc.

Bey diesen zwey letzten Umkehrungen, wo die ganzen und halben Töne zutreffen können oder nicht, ist zu merken, daß sie nicht anwendbar sind, wenn im ersten Satze eine punctirte Note irgendwo enthalten wäre; z. B.

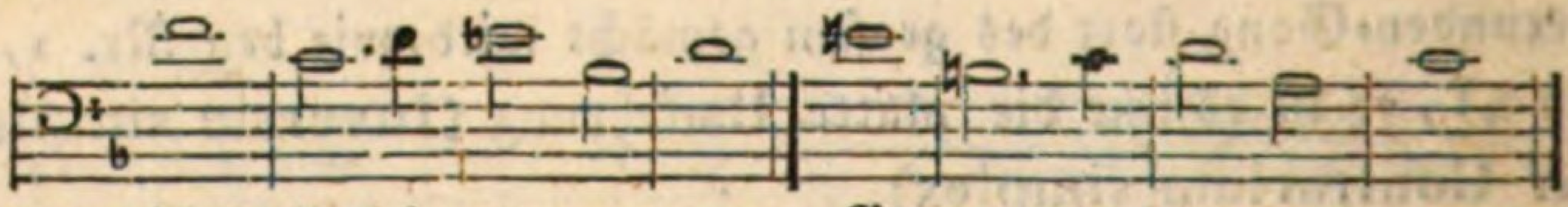
1. Satz. Krebsgängige Umkehrung.



Widrige krebsgängige Umkehrung.



Beyde sind übel, wegen des schlechten und hinkenden Gesanges. Die ersten zwey Umkehrungen aber bleiben allezeit gut, wenn der Hauptsatz in guten Tacttheilen keine Dissonanz-Ligatur hat; z. B.



Platte Umkehrung. Genaue Umkehrung. rc.

Nun könnte jemand fragen: was nutzen diese Umkehrungen? Das Alterthum derselben und die großen Meister, die sie von je her in ihren künstlichen Stücken vorgebracht haben, ersparen mir die Antwort. Es ist zwar keine große Kunst, einen musikalischen Gedanken nach der ersten und zweyten Art, auch mit begleitenden Stimmen, umzukehren, gleichwie es keine Kunst ist, nach der dritten Art eine halbe Menuette oder ein halbes Trio krebsgängig zu machen, damit der andere halbe Theil daraus werde. Jedoch wenn

man zu einer Fuge ein solches Thema oder Contrathema erfindet, welches zu gleicher Zeit mit einer oder mit zwey dergleichen Umkehrungen angebracht werden kann, so ist es in der That ein Kunststück, und dient zur Verlängerung der Fuge. Auch wird sie die Liebhaber dieser Musikgattung, welche die Setzkunst verstehen oder nicht verstehen, etwas mehr ergetzen, weil sie nicht immer die alte Leyer, nähmlich das Subjectum rectum, allein hören.

Endlich ist zu wissen, was ein Ricercare, oder besser, eine Ricercata, sey. Es ist eine Art Fuge, in welcher man die erste Hälfte der Fuge wie eine gemeine Fuge fortführt, die zweyte Hälfte derselben aber in der platten oder genauen Umkehrung ausarbeitet. Sie wird auf folgende Art verfertigt. Man nimmt einen natürlichen, das ist, diatonischen oder chromatischen, Hauptsatz in einer weichen oder harten Tonart, und schreibt denselben in die unterste oder oberste Stimme insgemein zuerst; alsdann läßt man die nächste Stimme antworten; z. B. nach dem Baß, den Tenor, oder nach dem Discant, den Alt rc.

Endlich folgt die dritte und vierte Stimme in der Ordnung hinauf oder herab. Man führt diese Fuge auch durch einige oder alle fünf verwandte Tonarten; man macht kleine Nachahmungen, gibt bald dieser, bald jener Stimme Pausen, und führt sie, wie lange man will, so viel möglich, nach den Regeln des strengen Contrapunctes, fort. Sodann fängt ganz unvermerkt die Umkehrung an, in welcher die unterste Stimme zur obersten oder diese zur untersten wird. Diese Stimme beginnt wieder ganz allein, welches in andern Fugengattungen sonst ein großer Fehler ist, wenn es nicht etwa ein neuer Text erfordert, wozu aber meisten Theils auch ein neues Thema genommen wird. Nach der ersten umgekehrten Stimme wird auch die zweyte, dritte und vierte durch den zweyten halben Theil verkehrt. Wenn die Fuge nur dreystimmig ist, so bleibt die Mittelstimme (aber auch in der genauen oder platten Umkehrung verfertiget) wieder die Mittelstimme; ist aber eine solche Fuge vierstimmig, so wird die untere Mittelstimme zur obern und diese zur untern, jedoch beyde in der Umkehrung.

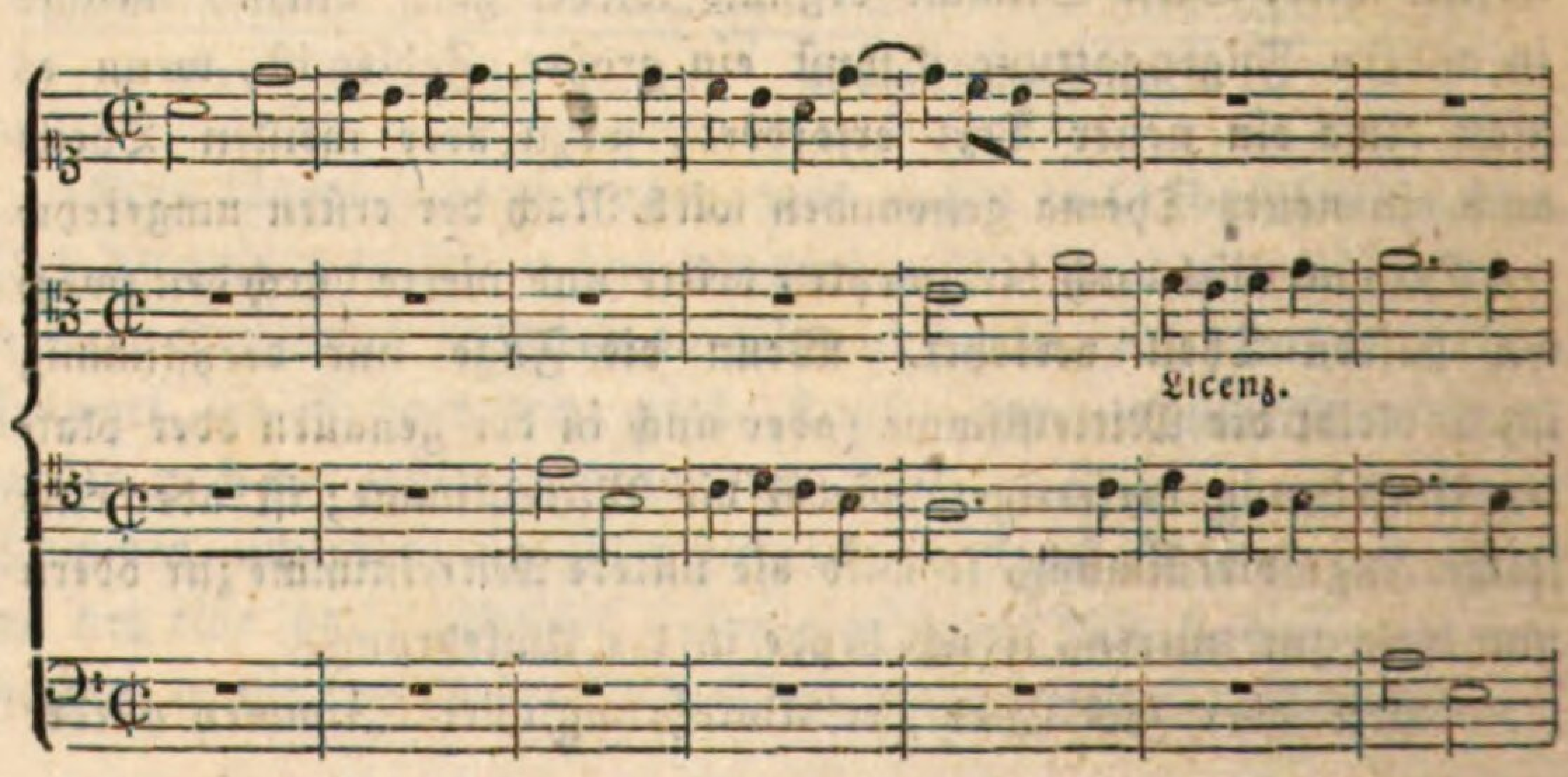
Weil aber das Ende der Umkehrung aller Stimmen wieder

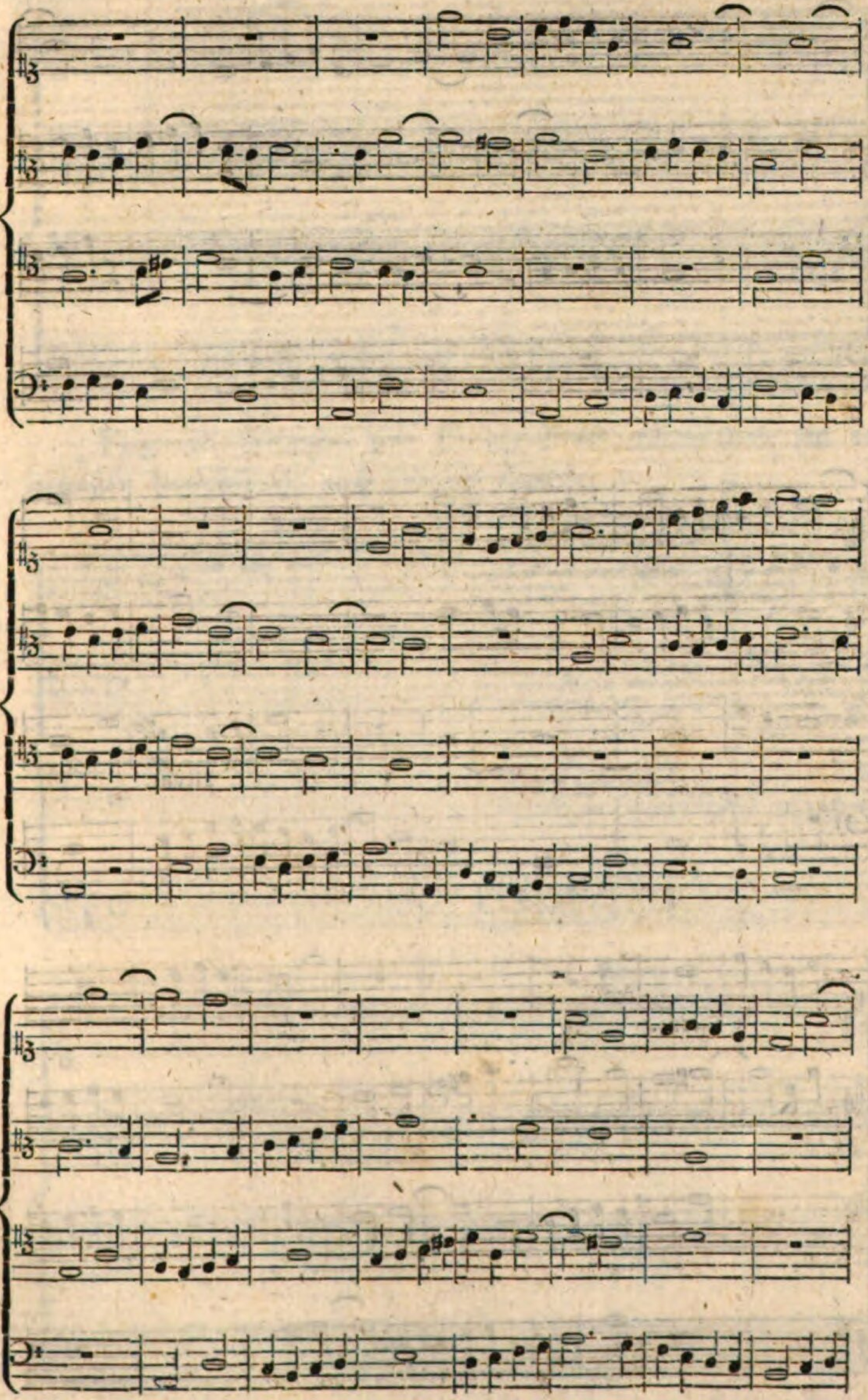
keine Schluß-Cadenz macht, so muß man noch einige, dem Haupt- oder Gegensatze oder den vorhergehenden Nachahmungen nicht unähnliche, oder diese Nachahmungs-Gedanken selbst auf eine etwas veränderte Art hinzu setzen, und eine förmliche ganze Cadenz in dem Hauptttone machen.

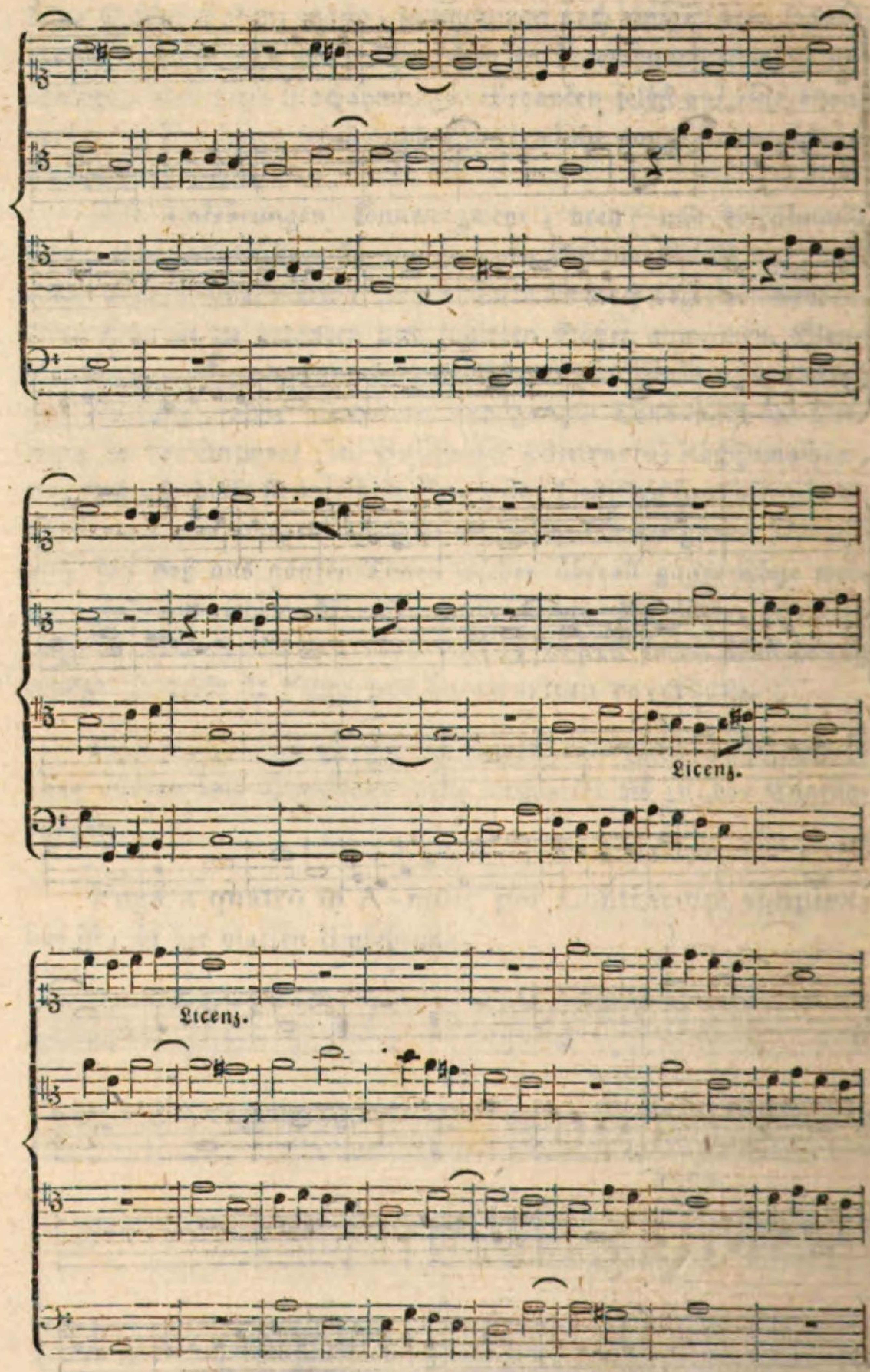
Alle Umkehrungen können zwey-, drey- und vierstimmig seyn; oder wenn man sie nur in zwey Stimmen anbringt, mit einer dritten und vierten freyen Stimme noch begleitet werden. Man kann sie zu galanten und fugirten Sätzen anwenden. Wenn man bey einer Fuge das angefangene Thema (Subjectum rectum) nur plattweg, ohne die halben und ganzen Töne nach der Ordnung in der Antwort (in Subjecto contrario) nachzumachen, umkehrt, so heißt sie lateinisch Fuga per Contrarium simplex; wenn man aber auch die ganzen und halben Töne genau beobachtet, so, daß aus ganzen Tönen wieder überall ganze Töne werden, und aus jedem Mi-Tone überall ein Fa-Ton, und dieß auch im Widerspiele (et vice versa) überall in der Umkehrung erfolgt, so heißt sie Fuga per Contrarium reversum.

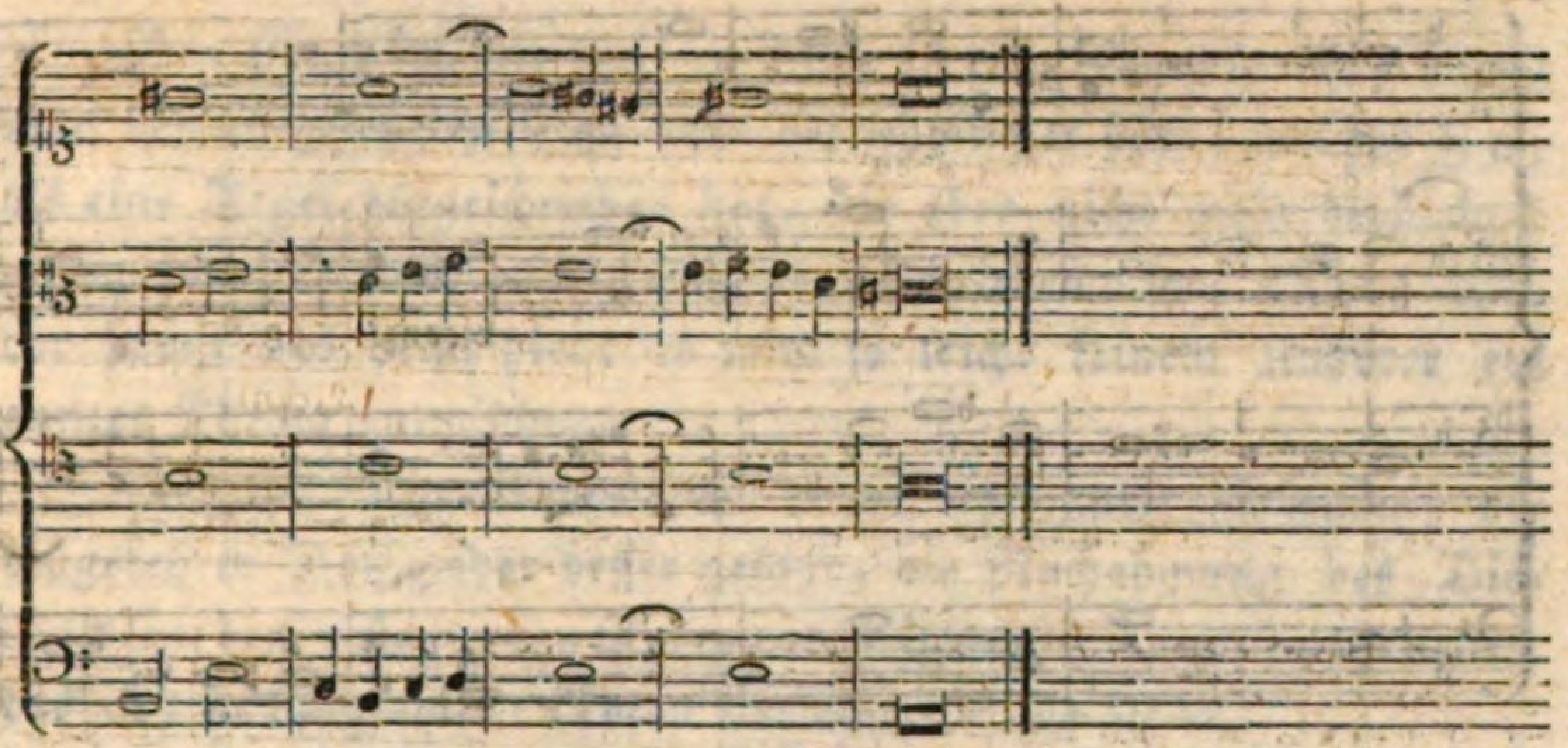
Nun folgen noch zwey kurze Fugen, in welchen die Umkehrung allezeit dem Hauptsatze gleich antwortet bis zu den Engführungen.

Fuga a quatro in A-moll per Contrarium simplex, das ist, in der platten Umkehrung.



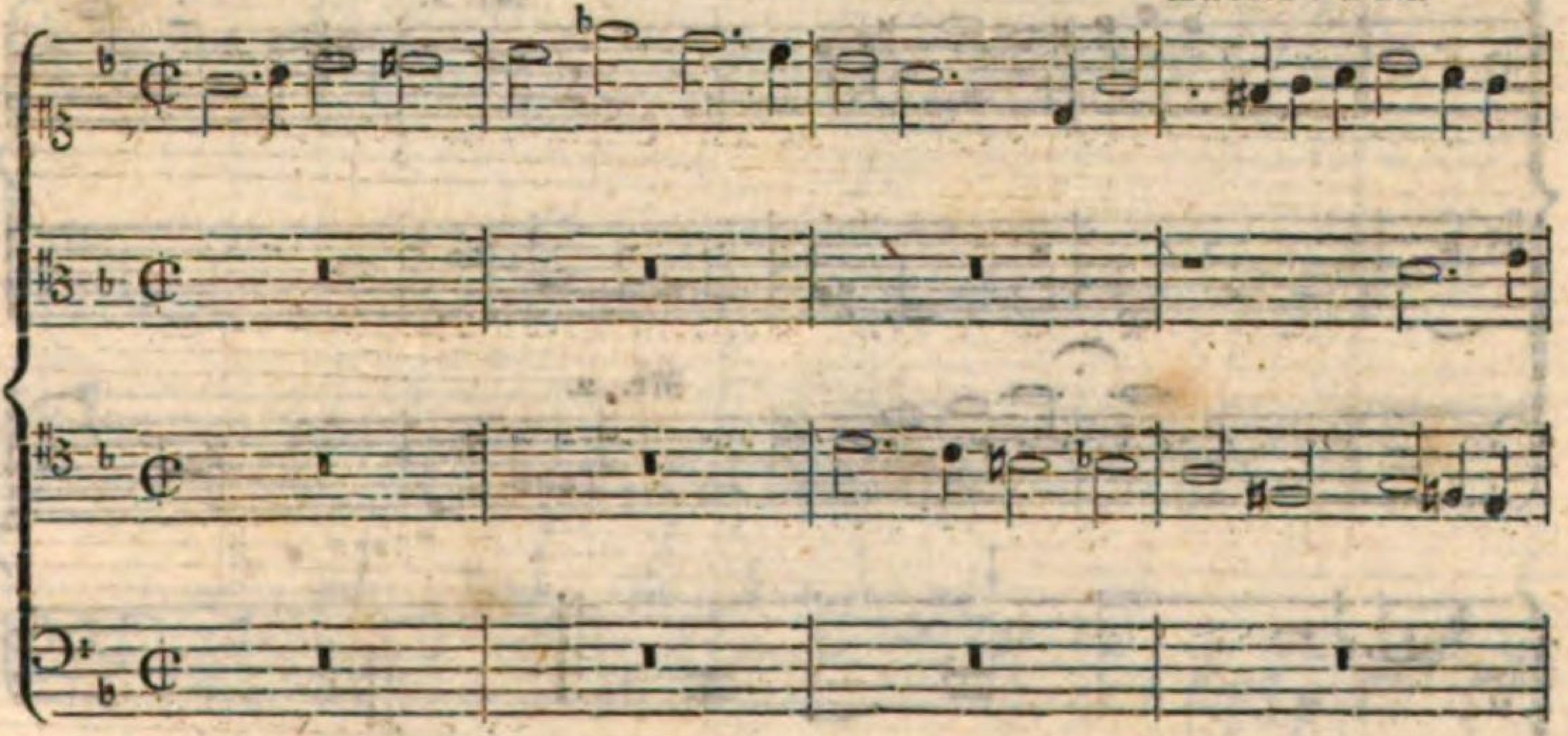



Licenz.
Licenz.

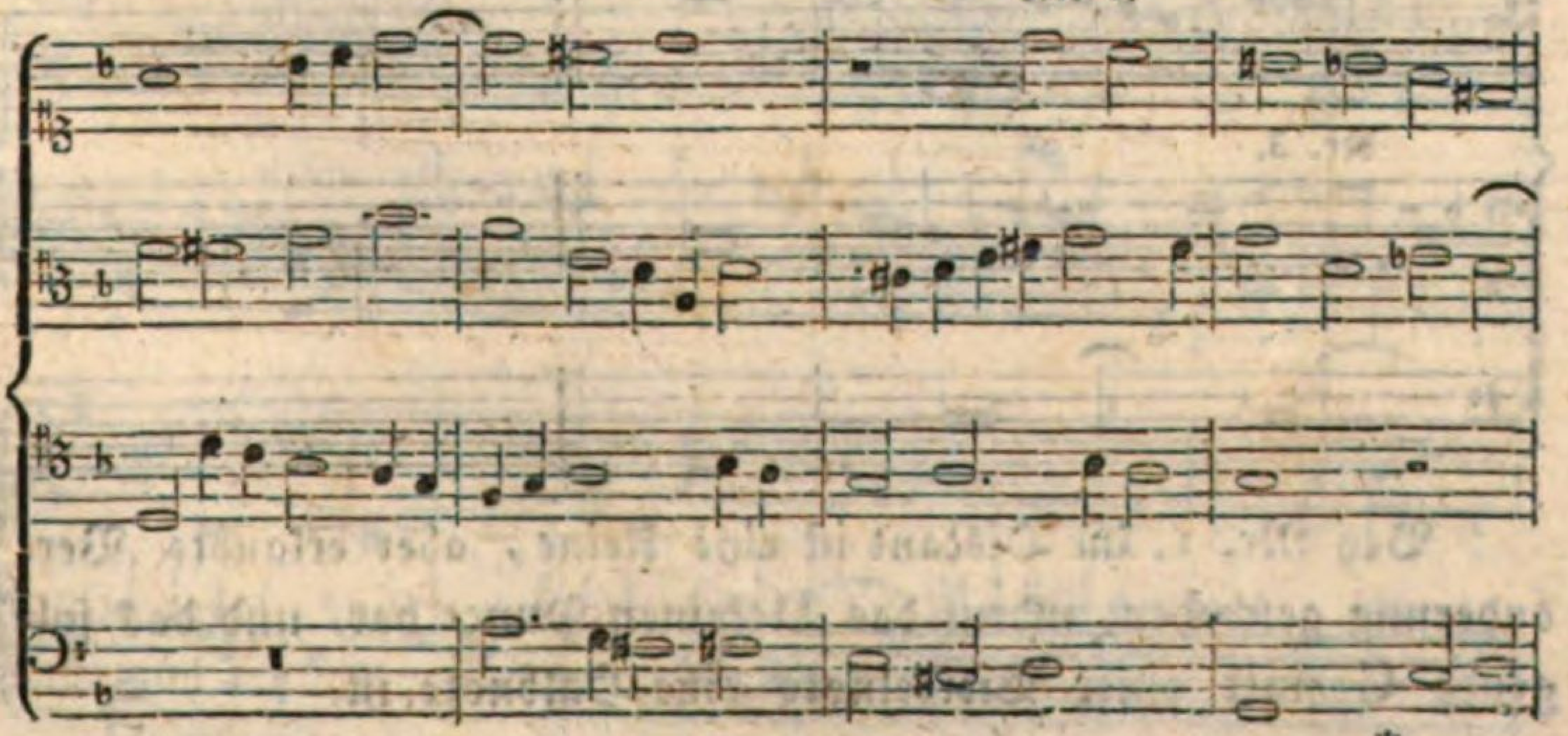


Fuga in G-moll per Contrarium reversum (in der genauen Umkehrung) auch aus der Quinte.

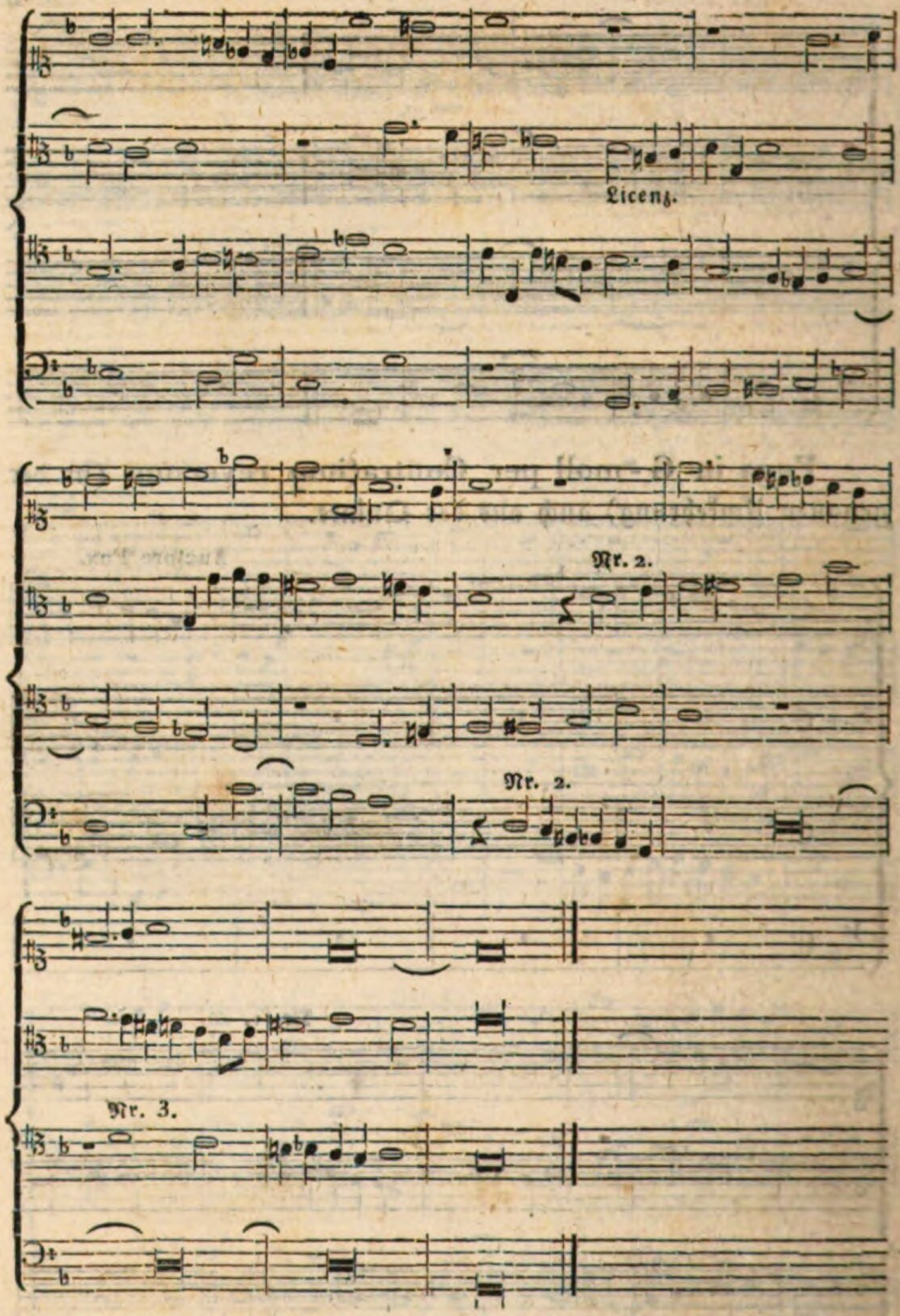
Auctore Fux.



Nr. 1.



*



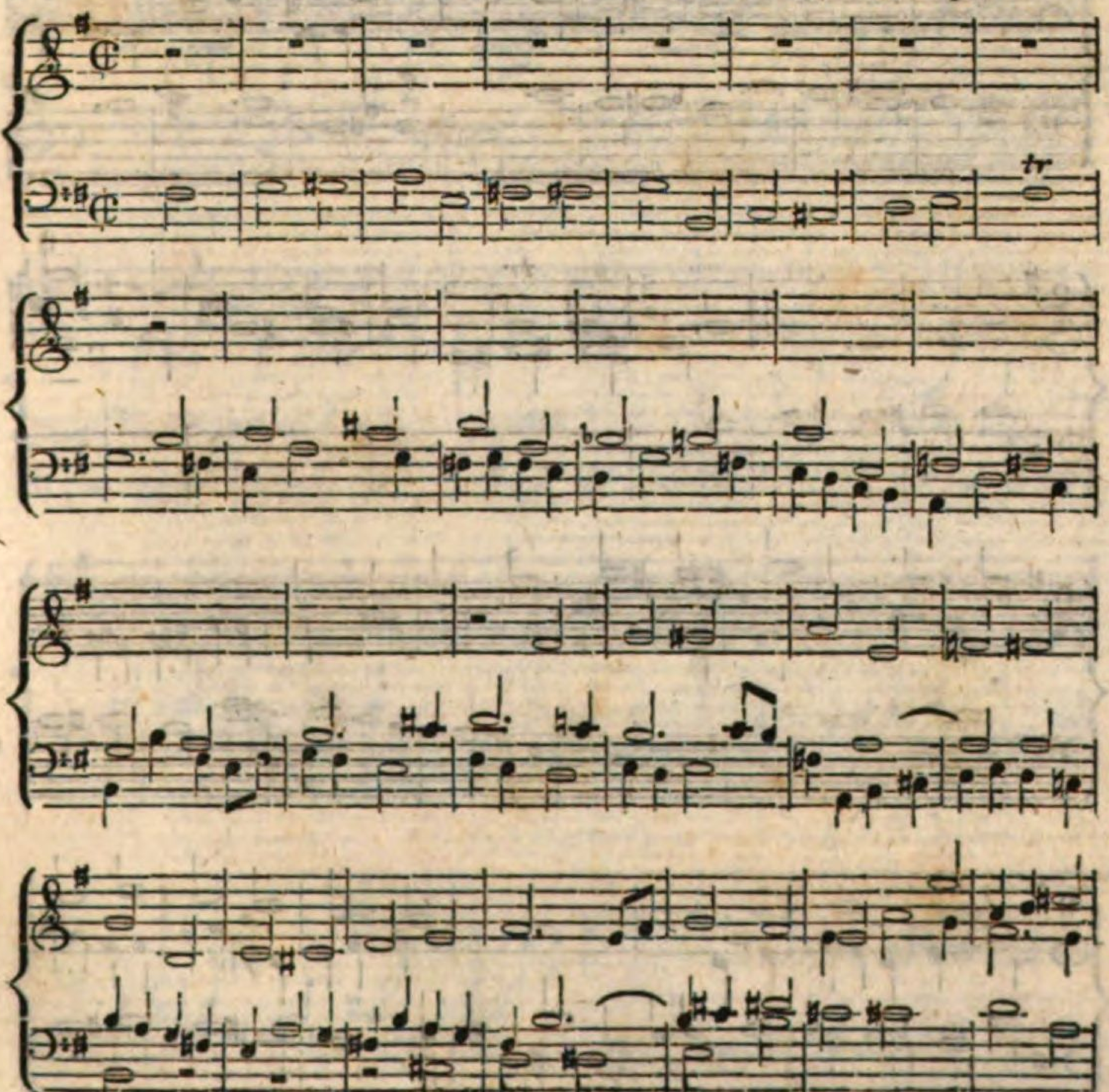
Bey Nr. 1. im Discant ist eine kleine, aber erlaubte Veränderung geschehen, indem das D keinen Punct hat, und das folgende C statt einer Viertelnote eine Halbnote ist.

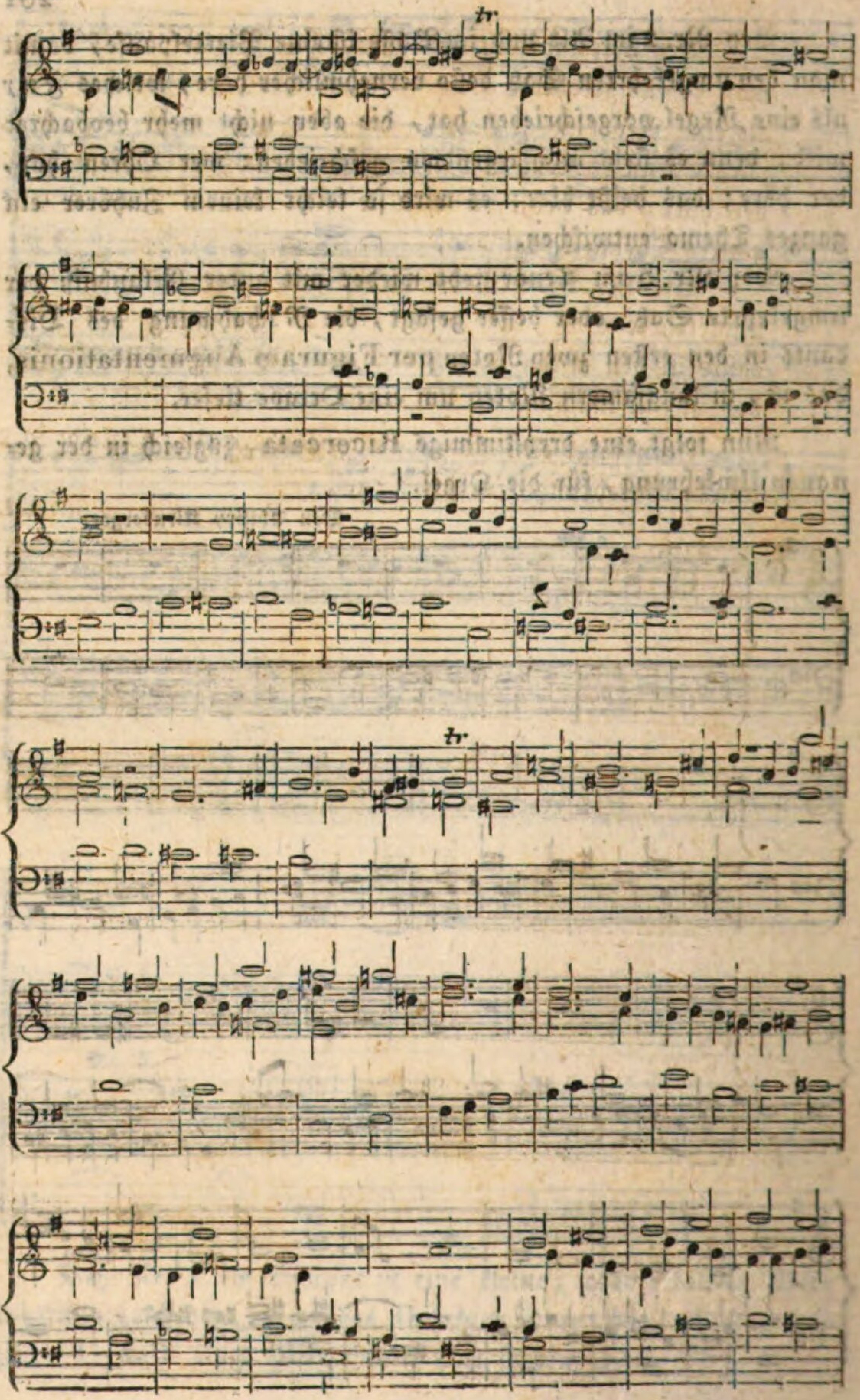
Bey Nr. 2 im Alt und im Basse ist eine Viertelpause, damit man den umgekehrten Satz desto vernehmlicher höre, welches Fux als eine Regel vorgeschrieben hat, die aber nicht mehr beobachtet wird; denn es steht auch irgendwo geschrieben: wer Ohren hat, der höre; das heißt hier: es wird so leicht keinem Zuhörer ein ganzes Thema entwischen.

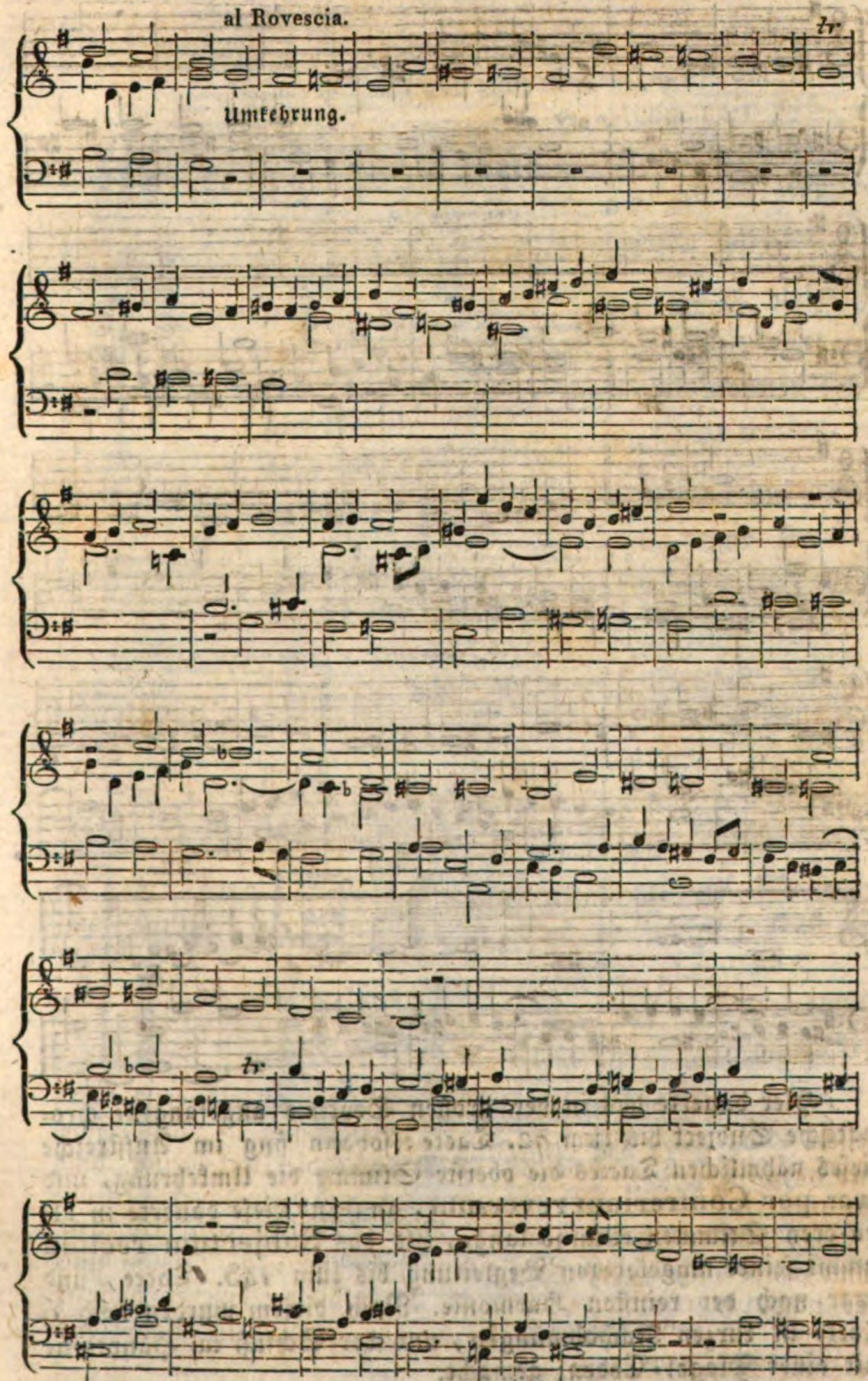
Bey Nr. 3 im Tenor steht wieder mit guter Erlaubniß der umgekehrte Satz, oder besser gesagt, die Nachahmung des Discants in den ersten zwey Noten per Figuram Augmentationis, das ist, in langsamern Noten um eine Octave tiefer.

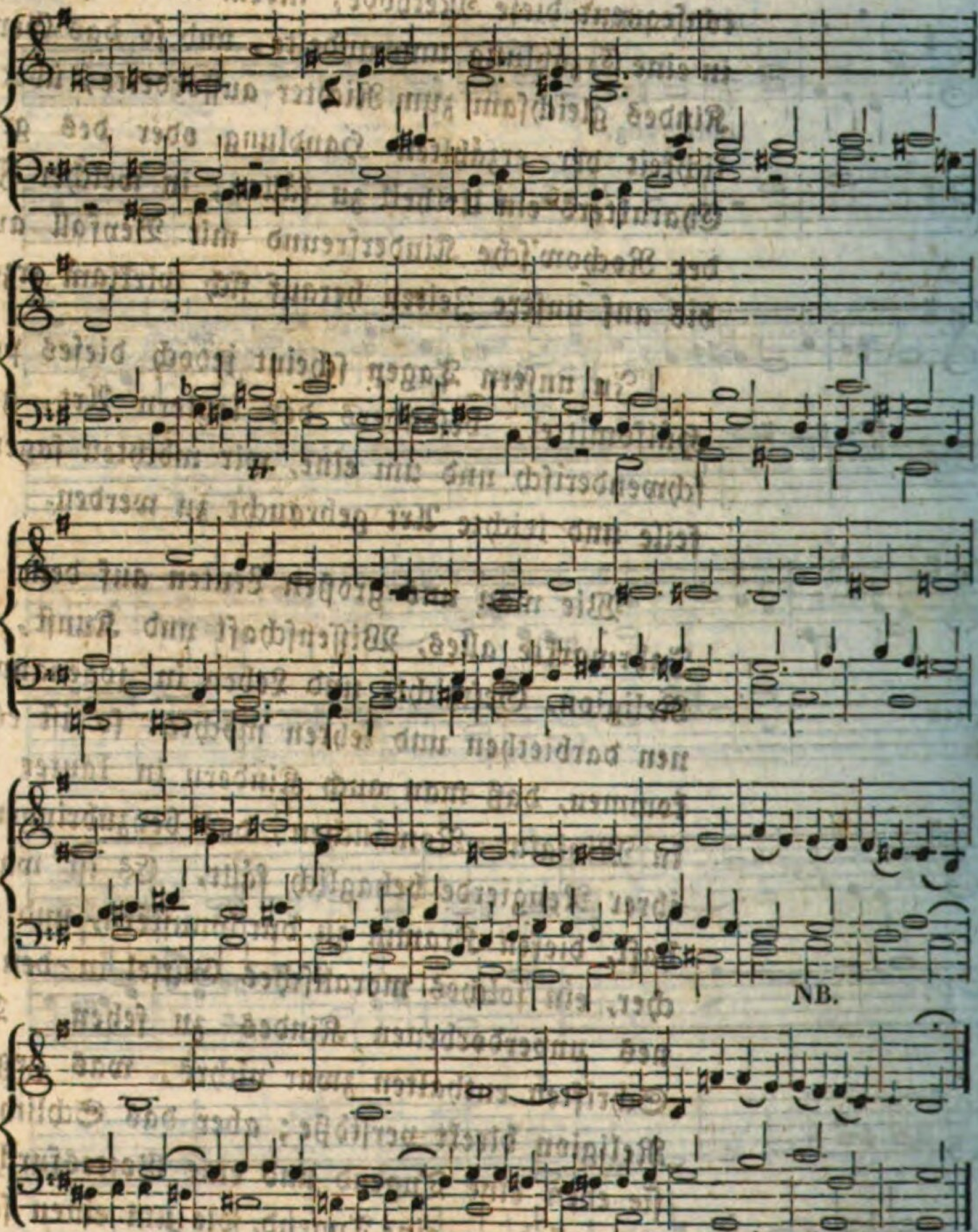
Nun folgt eine dreystimmige Ricercata, zugleich in der genauen Umkehrung, für die Orgel.

Von Philipp Kirnberger.






al Rovescia.
Umkehrung.
tr



Hier dauerte das in der großen Septime angefangene chromatische Subject bis zum 72. Tacte; sodann fing im Aufstreiche dieses nähmlichen Tactes die oberste Stimme die Umkehrung, und zwar per Contrarium reversum, an; und diese dauerte in allen drey Stimmen eben so lange, als das Subjectum rectum sammt seiner umgekehrten Begleitung bis zum 143. Tacte, und zwar nach der reinsten Harmonie. Nach diesem wurden noch 9 Tacte in kurzen Nachahmungen, und der Schluß im Haupttone mit einer Plagal-Cadenz gemacht.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Albrechtsberger, Johann Georg,

J. G. Albrechtsberger's Sämmtliche Schriften über Generalbaß, Harmonie-Lehre und Tonsetzkunst zum Selbstunterrichte

Bd.: 2. (ca. 1830). - 264 S.

Wien 1830

Mus.th. 90-1/3
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598132-8